وحدة الإصدارات
مسرح (٣)



الإرهاب والمسرح الحديث

ترجمة: د. أمين حسين الربا
مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنو

مراجعة: أ.د. عبد الحميد الخري

تقديم: أ.د: فوزي فهم

فاروق حسني وزير الثقافة



أكاديمية الفنون
وحدة الإصدارات
مسرح (٣)

الإرهاب والمسرح الحديث

تحرير: جون أور - دراجان كليك
ترجمة: د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون
مراجعة: أ.د. عبد الحميد الخريبى

تصدير: فاروق حسنى وزير الثقافة

تقديم: أ.د: فوزى فهمى

رئيس أكاديمية الفنون ورئيس مجلس ادارة الاصدارات **أ. د. فوزى فهمى**

إخراج فنى وإشراف طباعى **أمال صفوت الألفى**

مطابع المجلس الأعلى للآثار

تصدير

هذا الكتاب هو الأول فى موضوعه الذى يترجم إلى اللغة العربية، وأهميته تنبع من تعدد الرؤى، إذ شارك فى تحريره عشرة شخصيات عالمية، تغطى جنسيات مختلفة، تناولت قضية الإرهاب وعلاقة المسرح بها خلال الثلاثين سنة الأخيرة، كنوع من المواجهة الثقافية لهذه الظاهرة.

ولاشك أن هذه المواجهة الثقافية هامة إلى جانب التدابير الأمنية المضادة لأخطار العمليات الإرهابية التى تساندها وتدعمها بعض الأنظمة والحكومات كشكل من أشكال الحرب غير المباشرة التى تعطل مسيرة السلام.

وهذا ما دعى الرئيس محمد حسنى مبارك إلى تبنى مؤتمر دولى لإنقاذ عملية السلام ليبحث كيفية الاستجابة الجادة والحاسمة لمواجهة العقبات التى تعطل مسيرة السلام بسبب عمليات الانفجارات وأحداث العنف، كحماية ودعم للأمن والسلام العالميين.

ووزارة الثقافة بمناسبة انعقاد هذا المؤتمر الدولى، وفى إطار مسئوليتها تقدم هذا الكتاب كدراسة نظرية فى موضوعه، وقد رأت أن تضيف ملحقا يحوى ما كتب عن مسرحية "الجنزير" التى تتناول قضية الإرهاب والتطرف والعنف، والتى قدمها البيت الفنى للمسرح هذا الموسم، ليجمع الكتاب إنتاج مؤسستين تابعتين للوزارة هما أكاديمية الفنون وقطاع المسرح كتحدى ثقافى فى مواجهة هذه الظاهرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافة

مارس ١٩٩٦

الأرهاب: المسار والمأزق

د . فوزى فهمى
رئيس أكاديمية الفنون

أن اكاديمية الفنون فى اطار مسئوليتها عن تعليم الفنون ودورها فى الحركة الثقافية، تطرح هذا الكتاب " **الارهاب والمسرح الحديث** " كأسهام علمى فى دراسة ظاهرة تجتاح العالم .

وتقع مسئولية انتشار الارهاب المادى والفكرى على غفلة المؤسسات الاجتماعية -والمسرح واحد من هذه المؤسسات الاجتماعية - والتى بغفلتها او بغيرها تساعد على انتاج مناخ انتشار صناعة الأرهاب .

ولا شك أن أمر أستمرار هذه الغفلة ، أو عدم اضطلاع تلك المؤسسات بدورها ، أو دعم نشاطها من النخبة ، ومن أجهزة ومؤسسات النظام الاجتماعى يعد تأبيدا لهذه الظاهرة . فالارهاب يسعى الى احداث تصدع فى منظومة القيم ، وتزايد للأحداث العشوائية والاكراهية، ليخلق بذلك حالة من عدم اليقين وانقطاع الانتظامات، ويعرض آليات تأمين انتقال الارث الثقافى من جيل لآخر لخلل وتفكك وتعسف، يحول

التكاملات الى تنازعات، تسعى لاستخدام القوة كنفوذ تصادمي فارض لمعاييره، الأمر الذى يعطل ويشل حركة المؤسسات الاجتماعية، ويحرمها من الحد الأدنى من الاستقرار، وهو مالا يبنى مجتمعا يتمتع بمزيد من الانسانية ، اذ غاية المجتمع الانسانى فى أنبل تطلعاته، هى التفاهم وليس المجابهة فى بنية علاقاته .

يسعى الارهاب لتغيير العلاقات الاجتماعية من " **علاقات معنى**" لها خصائصها الشرعية، الى " **علاقات قوة** " تجابه لتكره المجتمع بالانتهاك، سواء بالاغتيالات السياسية، أو المطاردة الفكرية أو المجازر أوالانفجارت، ويمارس بأدوات اكراهه الجسدى والنفسى تأثيره على الفرد المهدد، كى يفصله عن نظام مجتمعه لضرب " **عقدالحماية** " بوجهه القانونى، وكذلك ضرب " **نظام الحماية** " بوجهه السياسى، كطريق لفرض "**الاقناع بالقوة** "، ومحاولة لخلق مجتمع دون حماية، بتخويفه واكراهه لتقويض شرعيته وقناعاته .

ولا خلاف على أن الارهاب مهما إمتلك من أدوات الأكراه، لن ينهى نظاما اجتماعيا ما ، اذا لم يكن ذلك المجتمع مأزوما بما يحمل فى داخله باختزان تاريخى لقدر من التناقضات المتجذرة، والتى لا تحقق للناس العيش معا ، أو غياب اجتهادات لرفع تلك التناقضات على كافة مستوياتها ، وتشارك فيها مؤسسات المجتمع ورموزه ، وكافة طاقاته الفاعلة مهما كانت خلافاتها ، بحيث تشكل منظومة دفاع عن مصالحه العليا فى ضوء معتقداته الجوهرية وقناعاته .

لذلك فالارهاب يلعب دورا هاما فى " **التفتيت الاجتماعى** "، وتكريس التفاوت كركيزة أساسية لممارساته تجاه الأفراد ، سواء بالتصفية الجسدية ، أو "**النبذ** " بدعوى التكفير لخنق دور النخبة .

وقد بدأ الارهاب فى الترويج لأفكاره وتفسيراته الخاصة لمقتضيات الشأن العام عن طريق استخدام "**المساجد**" كمظلة دينية، ليواجه بها حظر النشاط السياسى المنظم غير الشرعى، ملحا على ترسيخ فكرة "**التناقض**" بين الدولة والمجتمع المصرى لاختراق علاقة التضامن التى تجسد الانتماء، وذلك باستخدام الصياغات والاستشهادات الدينية ومجموعة الفتاوى التى تحرم العديد من الممارسات الاجتماعية، استهدافا لخلق القطيعة النهائية مع الدولة تبريرا للمواجهة بالعنف المادى كوسيلة، واضفاء الشرعية على تلك الوسيله.

ثم كانت محاولات الارهاب فى اختراق المؤسسات الاجتماعية على كافة تنوعاتها، لتصدير تصور يعتمد على الايهام باختلال المجتمع المصرى وأزمته، والجهر بأنه هو المنوط به قيادة الاحتجاج والثورة على النظام السياسى والاجتماعى العاجز عن حل مشكلات المجتمع، مستخدما تكنيك الرفض والانتقاد والاعتراض بغطاء الدين، دون طرح حلول لقضايا المجتمع الحيوية، سوى المطالبة بحضور "**الماضى**" واستدعائه فى مواجهة "**مستجدات الحاضر**" لرفضها وتحريمها، ولا شك أن حضور "**الماضى التاريخى**" الى جانب "**الحاضر الآنى**" يوقع المجتمع فى انقسام لا حل له، لاختلاف معطياتهما بما ينفى كل منهما الآخر، نتيجة حالة الجمود التى توقف "**الاجتهاد**" فى فقه المعاملات، والاصرار على الأخذ بالتحريم قياسا على غياب ممارسات مماثلة لدى الأولين، الأمر الذى يعد انكارا لفضيلة "**الاجتهاد**" وهو ضرورة من الضرورات الحيوية، بل ووجوبى "**كفرض**" فى كل عصر، تُستنبط به الفروع الجديدة من الثوابت والأصول، حيث تستظل بهذه الفروع مساحات المستجدات من وقائع ومشكلات، لتلبية الاحتياجات المتجددة التى تستدعى "**الاجتهاد**" الذى حث عليه القرآن العظيم فيما يقرب من الثلثمائة آية، ويزكيه فى سنته النبى الكريم.

وامعانا فى تثبيت حركة التاريخ اتجه الارهاب الى افتراض بعض المفاهيم وانتزعها من مضمونها الاجتماعى والتاريخى، وفصلها عن اطارها، فاستدعى " **الحسبة** " وهى لفظة لم ترد فى القرآن العظيم، بل هى نظام من النظم الادارية فى التاريخ الاسلامى، وتعنى المحافظة على النظام العام بمعناها الواسع ، وكان يتولاها رئيس يعرف"**بالمحتسب**" يشرف على الشئون العامة ومراقبة الأسعار ورعاية الآداب، وينصبه الحاكم أو نائبه، للنظر فى أحوال الرعية والكشف عن أمورهم ومصالحهم ، وله أعوان ونواب لمراقبة مايخالف الشرع والقوانين. وقد تطور هذا النظام مع الزمن واختلاف الدول، وتوزعت مناصب الحسبة فى الدولة على مؤسساتها وأجهزتها وهيئاتها، فى اطار "**الاجتهاد**" المستنبط لأدوات المعالجة لحماية المجتمع من أوجه الخلل، من خلال بناء مؤسسى يشكل العقل العام للمجتمع، وهو مصدر الضبط والترشيد وفقا لمرجعية معتقداته ومقاصدها .

فالخطاب العلنى للارهاب هو حماية المجتمع، والخطاب المستتر الذى يتولدفى ممارساته هو تعميق التناقضات ، بقصد زعزعة العلاقة بين النظام الاجتماعى والمواطنين ، كنوع من التشتيت لدعائم الهيكلية التى توفر للمجتمع أسباب قوته بحق الولاية والضمان الجماعى ، وتقويض لاشكال التواصل بين مؤسسات المجتمع وأفراده، فى مستويات التجربة اليومية المعاشة فى شتى صورها، وذلك بتفتيت سلطة الحماية الشاملة والكلية ، ونقلها من مؤسسات النظام الاجتماعى إلى الأفراد، وتحديداً الاتهام بالتكفير لرموز المجتمع، ليخلق بها عائقا يهدد ويربك ويقصى به معارضيه، مبرراً ممارساته بتأويلات مستكرهه ومذمومة شرعاً، وتفسيرات يتعمد الخلط فيها بين ماهو "**جوهرى** " فى الدين الاسلامى الحنيف، وبين ماهو " **تاريخى** " خالص من صنع البشر جاء كأجتهاد فى اطار زمانه، وكذلك بالتمويه بالقضايا الاجتهادية على انها قضايا محسومة غير مفتوحة لاى اجتهاد، ليطرح من خلالها ماهو "**مطلوب**" وتظل كتهديد مباشر على رقاب المثقفين والمفكرين والمبدعين والكتاب من معارضيه .

والسؤال المطروح لم هذه الهجمة الشرسة تحديداً على المثقفين والمفكرين والمبدعين الكتاب ، والاجابة بالغة الجلاء ، فالتراث الثقافى المصرى يشكل للأرهاب " **مأزقه الاكبر** " بمناعته ضد الانقسام والتفكك وفقدان النسق، والتى عصبها ثقة المجتمع بنفسه وهويته وتاريخه بما يعزز تماسكه الداخلى، وهو الذى لعب أدواراً هامة فى ترسيخ هياكل ومؤسسات المجتمع المصرى عبر تاريخه ، وقاوم محاولات القولبة لاى نموذج مفروض ودخيل وحماه من التطويف والتشوه ، وهو المناخ المناسب للتطرف .

فالارهاب يحارب رأس المال الثقافى للمجتمع المصرى ، لانه القادر برموزه وابداعته على إعادة انتاج وتوليد وتجديد وادامة منظومة قيمه التى تؤكد التساند والتفاعل بين افراد المجتمع ومؤسساته ، ومواجهة محاولات تآكل الارادة الوطنية ، وخلق التعاون المباشر وغير المباشر بين قوى المجتمع لحماية مصالحه العليا . ان الارهاب يتناحر بطبيعته الانتهاكية مع التراث الثقافى العميق للمجتمع المصرى ، المجافى للغلو ، والمدرك ليسر الدين وللتقادير الشرعية والمستوعب لرخص وجوابر الشرع ، بينما الارهاب يحاول ان يوهن قدرات وخصوصيه هذا التراث الثقافى ، بالعنف والتمويه واستثمار الاختناقات والاختلافات والاختراقات والتكفير .

ان الذين يخططون للارهاب يدركون ان الثقافة هى التى تؤسس وحدة مشتركة من مرتكزات الاخلاق والمعرفة والعمل ، وتصوغ التوجهات والسلوك العام ، وتعمق مساحة الفهم وخبراته ، وتواجه اشكال السيطرة الجائرة، وتقى المجتمع من العطب ، بكشفها عن الاصيل الذى يمنح المجتمع صفته الكليه ويكسبه مناعته ، والدخيل الذى يخلق جماعة فرعية ، تتمفصل مع توجهات جماعات خارج المجتمع المصرى ، لتعزز التفكك، حتى تخمد عافيه هذا الوطن ، وتتكسر مصالحه وترتبك مسيرته ، وتتعثر آليات ممارساته الحياتية ولا تسمح له بالتقدم .

تقديم

يكاد يكون من المستحيل أن نعرّف الإرهاب تعريفاً دقيقاً. ولكنه بعبارات عامة، نوع من العمل العنيف الذى يقصد به إحداث تأثير عام موجه عادة ضد أفراد أو مؤسسات الدولة . ويمكن أن يوجه الإرهاب أيضا ضد شرائح عشوائية من السكان ، وهو يهدف فى الأغلب الأعم ليس إلى إيذاء ضحاياه الرئيسيين فحسب ، بل كل أولئك الذين يناصرونهم . فعندما يكون هدف الإرهاب هو رجال السلطة ، فإنه يعمل على تهديد بناء السلطة بأكمله . أما عندما يكون هدف الإرهاب هو أتباع السلطة ، فإنه يعمل على تهديد من كان على شاكلتهم أيضاً . وأيا كان القناع الذى يتستر وراءه الإرهاب، فإنه يوجد لتشجيع مؤيديه وتثبيط همم أعدائه ، من خلال خلق مناخ من الخوف : يصيب الناس بالعجز عن التصرف ويعطى للإرهابى فى الوقت ذاته قدرة على التستر ، بيد أن هذا الأمر غالباً ما ينجح فى المدى القصير فقط ، إذ إن الارهابيين يمكن عزلهم عن المجتمع ، ويمكن خيانتهم وكشفهم ، ويمكن كذلك تجاهلهم من قبل من يطمحون فى كسب تأييدهم . ومن الممكن أيضا أن يقعوا ضحية لإرهاب الدولة - بدورهم - حيث تحشد الدولة لهم الكثير من الإمكانات ، وتطور طرق المراقبة والعقاب والانتقام . وربما توجه العمليات الإرهابية ضد أعداء يتم اختيارهم داخل جهاز الحكومة، أوضد أولئك الذين يعتبرون مذنبين بحكم اقترافهم وتعاونهم مع من يعتبره الإرهابيون عدوا لهم. فالبراءة فى نظر معظم الإرهابيين مسألة نسبية، وتعريف التعاون والتواطؤ عندهم واسع مطاط، فعلى سبيل المثال من يُقتل من المارة ، أو يصاب بالتشوه فى انفجارات الإرهاب؛ فذلك لأنه - حسب منطق الإرهابيين - لم يتخذ الاحتياطات الضرورية، أو لأنه تواجد فى المكان غير المناسب فى الوقت غير المناسب .

علي هذا النحو ، فإن تعريف الإرهاب ليس بالأمر اليسير ، وليست هناك مناقشة للإرهاب تخلو من القيمة : فقد يُعتبر المقاتل من أجل الحرية ، فى دولة ما ، إرهابيا فى دولة أخرى ولكن ثمة مساحة شائقة من الإتفاق؛ إذ يلاحظ كثير من المعلقين، الطبيعة المسرحية للإرهاب فى العالم المعاصر ؛ فهو يتضمن نوعا من الإخراج المسرحى المخطط للأحداث التى تحوّل الجماهير الغافلة إلى متفرجين رغم إرادتهم ، وإلى رهائن للمشهد الدامى ، وذلك من خلال الاستخدام المتنوع للمتفجرات ، واختطاف الطائرات

والبشر ، وعمليات الاغتيال . ويجرى الدفاع دائماً عن مثل هذه الأحداث في ضوء أهداف سياسية نهائية ، كقلب نظام الدولة أو الحكومة أو تغيير سياسة بعينها . وفى الوقت ذاته ، يتمثل هدف الإرهابيين المباشر في التحريض على الاعتداءات الغاشمة التي لا تستطيع الجماهير - " المتفرجون " - تجاهلها أو غض الطرف عنها ، والتى لا بد أن يتجاوب معها أعداء الإرهابى المباشرون من رجال السلطة والمناصب العليا في الدولة المحاصرة بالإرهاب .

ليس من قبيل المصادفة أن الإرهاب قد أصبح ظاهرة عالمية في خلال الأعوام العشرين الماضية ، بل أصبح جزءاً لا يتجزأ من عصر الالكترونيات السمعية والبصرية ، الذي أصبحت فيه المعلومات ممكنه ومتاحة على مستوى العالم ؛ حيث تنقل وتعرض فوراً وفى وقت واحد فى بلدان مختلفة من شتى أنحاء العالم .

وقد لاحظ المسرح باهتمام، هذا الحدث المسرحى على ساحة العالم ؛ فصنع - بدوره - من مشهد الإرهاب موضوعاً محورياً فى الدراما الحديثة المعاصرة . وكانت تلك هى نقطة البداية لهذا "المجلد الضخم". تم تمثيل أعمال العنف على المسرح ضد الممتلكات وضد الأشخاص لأنواع مختلفة من المتفرجين فى وقت واحد ، أحياناً بقصد التخويف، وأحياناً أخرى بهدف التهديد ، ولكن عادة بهدف استفزاز عدو الدولة ودفعه إلى الخوف المضاد غير الشعبى وغير المحبوب . ويبقى دائما أن نؤكد أن العمل الإرهابى لا يمكن تجاهله من قبل المسرح ، بل إن مثل هذه الاعتداءات الغاشمة تصبح لاشىء، ضرباً من ضروب العدم، دون تأثيرها المسرحى. إن الاعتداءات الإرهابية تعد بمثابة مزج بين شيئين متناقضين : المشهد والسرية . فالارهابيون يبتغون لأعمالهم أثراً مدوياً متفجراً، على المستوي المجازى والحرفى، ولكنهم فى الوقت نفسه يريدون لذواتهم أن تظل فى منأى عن الوصول إليها، كما أنهم يريدون لأساليبهم أن تظل من الصعب التنبؤ بها . يجب ألا يعرف أحد أين سيوجهون ضربتهم التالية. فهم يتربصون ويكمنون فى الزوايا على أمل أن يضعهم التوقيت والدقة اللتان يتمتعان بهما فى قلب المسرح .

وإذا واصلنا هذه الاستعارة ، نجد أن الإرهاب يستخدم مسرحاً متحركاً ، ممثلوه غالباً غير منظورين ، لا يمكن رؤيتهم. أما أعداء الإرهاب من رجال الدولة ، فإنهم يردون إما بكبح الحدث على أنه واقعة عامة ويردون بإرهاب مضاد ، أو بإعطاء صورة رسمية

للأحداث ، وتحويل الجانب المسرحى بالغ الخطر فيها إلى مجرد مشهد سياسى تحت السيطرة ؛ وذلك عندما يواجهون بطوفان من المعلومات العامة .

وعلى هذا النحو ، فإن سلطات الدولة ووسائل الإعلام تسعى جاهدة إلى إدارة مشهد الإرهاب مسرحياً ، وتجعل من العمل الإرهابى مصدراً للغضب الأخلاقى واسع الانتشار، وتغرق الصحافة ووسائل الإعلام الإلكترونية " بميلودراما " - مسرحية مبالغ فيها - من المعاناة والاستنكار ، تستهدف تحويل سلاح الدعاية إلى نحر الإرهابيين ، وتقديم تفاصيل مستفيضة ، بطريقة مسرحية ، عن محاكمات المشتبه فيهم ، المقبوض عليهم ، ومن ثم تقدمهم إلى المجتمع فى صورة وحوش . ترتيباً على ما تقدم ، فإنه يبدو أمراً طبيعياً أن تعنى الدراما بالإرهاب ، ولاسيما ذلك النوع من الإرهاب المسرحى ، وأن تعنى كذلك بالاستجابات المضادة التى تتراوح ما بين الإرهاب المضاد والإدارة المسرحية للمشاهد السياسية .والإرهاب، فى هذا المقام ، يعنى أمرين : " الحدث " ، الأشياء التى تقع ، و " العملية " أى أن الإرهاب يتكون من العلاقات التى تتطور بين الشخصيات الرئيسية ، علاقة ثنائية بين الإرهاب والسلطة من ناحية ، وعلاقة ذات ثلاثة أبعاد تجمع بين الدولة والإرهابيين والجمهور ، من ناحية أخرى . وفى نهاية الأمر، فإننا ندرك هذا بطرق مختلفة فى كل أنحاء العالم خارج حدود الدولة المعنية . إن رغبة الإرهابيين فى خلق السخط والعنف وإثارة الفزع ، على كل تلك المستويات المشار إليها سابقاً ، تجعل منهم موضوعاً خصباً للمسرح . أما الإرهاب - من حيث هو حدث عام ، يتجاوز عالم المسرح - فإنه يقع وراء عالم المسرح تماما ، إذ إنه نوع من " العرض " الذى يفرض على المتفرجين - الجمهور غير الراغب فيه ، إنه أيضا حدث بلا سيناريو مكتوب ، يمكن أن ينتهى نهاية سيئة ، وهو دائما ما ينتهى تلك النهاية . أما النص الدرامى ، فإنه يلتقط عناصر وجوانب من هذ الحدث الإرهابى ويعيد طرحها في الساحة الرسمية للعرض ؛ ألا وهي المسرح الحديث .

ومن الضرورى أن نضع هذه العملية فى سياقها التاريخى ، فالإرهاب من حيث هو نتاج سرى منظم " لمسرح القسوة " .. ربما يكون سمة مستمرة وثابتة لعصرنا الحديث . أما الرعب السياسى، في جوهره، فإن له تاريخاً طويلاً فى تطور الدولة الحديثة. ما كان للإرهاب أن ينمو ويتطور مطلقا لولا الرعب المنتشر فى الدولة الحديثة

والتعقيدات الناجمة عنه . ونحن نجد في الدراما الحديثة أن هذا الرعب فى أشكاله المبكرة كان عنصراً مكوناً قوياً وفاعلاً في التراجيديا في عصر النهضة ، وأنه قد انتقل إلي قوالب مسرحية جديدة ومتنوعة ، حتى وصل إلينا فى القرن العشرين . وقد كان تطور الإيديولوجيات السياسية المجردة منذ عام ١٧٨٩ أمراً بالغ الأهمية فى هذا المجال ، وقد تتبع عدد من المشاركين فى هذا الكتاب تسلسل هذه الفكرة ، ومدى السحر الذى كانت تحتوى عليه فيما يتصل بالمجتمع الحديث .

يضع دانيال جيرولد Daniel Gerould هذا التطور فى منظوره التاريخي السليم ، عندما يوضح افتتان الإليزابيثيين Elizabethans وانبهارهم بالرعب بوصفه سلاحاً يمثل سطوة الدولة . وتذكرنا مناقشة جيرولد بأن الرعب لم يكن سلاح الأقوياء دائما فقط ، بل أن المركزية المتزايدة للدولة الحديثة قد أضافت إلى الرعب إمكانات جديدة . ويذكرنا انبهار تيمورلنك Tymour Link بكروستوفر مارلو ، جاسوس الحكومة ، وانبهار رتشارد الثالث بشيكسبير ، بأن التراجيديا فى عصر النهضة تمتد بجذورها إلى الرعب المتمثل فى عصر تيودور Tudor، وفي الدولة البريطانية التى كانت لم تزل بعد جنيناً ، وبالقدر نفسه في المدينة الايطالية التى عاش بها ميكيافيللى . ولكن الاستخدام الأيديولوجى المنظم للرعب يظهر - كما يوضح جيرولد - بعد ذلك بقرون ، مع قيام الثورة الفرنسية .

ذلك هو الأصل الفكرى للرعب المنظم ، الذى نطلق عليه اليوم " الإرهاب " : الاستخدام المنظم للرعب في خدمة العقيدة الكلية . ويبين جيرولد Gerould الانبهار بشخصية روبسبير Robespierre باعتباره أول منظِّر أيديولوجى للرعب في مسرحيات جورج بشنر Georg Buchner فى القرن التاسع عشر ، وكذلك شخصية ستانيسلاوا برزيبزيواسكا Stanislawa Przybyszewska في القرن العشرين ، التى ينظر الكاتب المسرحي البولندى إلى بطلها الثائر الفرنسي من منظور يختلف عن منظور ثورة ١٩١٧. وإذا كان الرعب قد لازمنا طيلة فترة الحضارة الأوربية، فإن الإرهاب - النبت الحديث للرعب - ظل يلازمنا باستمرار طيلة القرن العشرين ، وقد بات الآن ظاهرة عالمية . إنه نتاج عصر الإيديولوجيات التى نظرت إلى الرعب - خطأ - علي أنه أداة يمكن من خلالها التعجيل بالكفاح الثورى . وعندما

ينظر إلي الرعب على أنه أداة لتطوير النضال ، فإن كل المؤشرات تدل على الانهيار المخجل للقيم الثورية .

يجب أن نتذكر أن الخط الفاصل بين الرعب والإرهاب يكون فى بعض الأحيان غاية في الدقة . ويتمثل هذا في احتقار ماركس لنيكاييف Ncchayev واستخدام جماعته الإرهاب العدمى فى روسيا ، وكان هذا أيضا جزءاً من الهجوم على الاستراتيجيات الفوضوية التى كان يمارسها باكونين Bakunin والتى فشلت في حشد الطبقة العاملة. وعلي الرغم من رفض أتباع لينين ، بالروح نفسها ، الاعتداءات الإرهابية التى كانت تقوم بها الجماعات السرية ، فإنهم في مرحلة متأخرة آمنوا بأن الرعب هو الملجأ الضرورى لصراع الطبقات أثناء الحرب الأهلية أو الثورة . وعلى الجانب الآخر ، نجد أن البولشيفيين Bolsheviks - رغم رفضهم الشديد الاعتداءات الإرهابية التي لا تميز بين جهة وأخرى ، مثل الانفجارات الضخمة والاغتيالات التي قام بها ثوار روسيا الاجتماعيون - يعتبر الرعب " العاقل " المقنِّن ، واللجوء إلى التهديد باستخدام العنف لإرهاب الناس حتى يبتعدوا عن تأييد الثورة المضادة ، أسلحة مشروعة فى صراع الطبقات وفي المواقف الثورية !! وبالمثل ، استخدم الفايتكونج Vietcong الرعب في مناطق معينة فى الحرب الفيتنامية ، برغم أن هذا الرعب لا يمكن مقارنته بالرعب الجماهيرى المنظم الذى مارسه الخمير الحمر Khmer rouge عندما استولوا على السلطة في كمبوديا Kampuchia . وإذا ما قارنّا هذا بما يحدث في الغرب ، فإننا نجد أن معظم العمليات الإرهابية الحديثة تبوء بالفشل ولاتحظى بكسب تأييد الجماهير، ومن ثم أصبح الإرهاب غاية فى حد ذاته ، كما أن مسرح عمليات الإرهاب المحدود يدفع بأهدافه السياسية بعيداً ، ويصدم بعنفه من يحتمل أن يتعاطفوا معه.

ولذلك ، فإن الإرهاب لا يمكن أن ينظر إليه باعتباره الملجأ الأخير لمن فشلوا فى حشد التأييد الشعبى ، كما يدعي بعض النّقاد الليبراليين . ومن ناحية أخرى ، لا نستطيع أن نسقط الإرهاب من حسابنا تماما ونعتبره مجرد ممارسات لمجرمين متهورين لا عقيده لهم ، كما يعتقد بعض النقاد المحافظين . وفي غضون ربع القرن الماضى ، لم تكن لمعظم أشكال الرعب صلة قوية بالانتفاضات الجماهيرية في أوروبا وأمريكا

الشمالية ، بل كان الإرهاب هو الملجأ الأخير لأولئك الذين تخلوا عن النضال السياسى بحثاً عن تأييد الجماهير . إن الإرهاب المعاصر في أسوأ أحواله ، وهو ينشأ من اليأس الفاعل والساخط أحيانا لأولئك الذين لديهم إيمان شديد بقضاياهم . أما إرهاب الجماعات التي تطلق على نفسها " الجماعات الثورية " ، فهو إرهاب غير ثورى بالمرة ، وآية ذلك أن تلك الجماعات قد فقدت التأييد الجماهيرى ومنيت بالفشل المستمر فى استعادة هذا التأييد ، وفي نهاية الأمر فقدت القدرة والإرادة علي توليد وتفجير التأييد الشعبي مرة أخرى . فضلا عن هذا ، فإن فشل الإرهابيين في إقناع الناس يزداد نتيجة لتوجيه العنف الذى لا معنى ولامبرر له ، نحو أولئك الذين يفترض اجتذابهم إلى جانب الإرهابيين . والحقيقة أن الغالبية العظمى من الإرهابيين تضع العربة أمام الجواد . إن يأس الإرهابى يأس واع ، وهو فى تشدده وتزمته يصبح شخصية شديدة الانفصام السيكولوجى . وشديدة الرغبة فى تدمير الذات . بالإضافة إلي ما سبق ، فإن صورة الإرهابى أمام ذاته كشهيد يدافع عن قضية عامة ، أو كعميل يسعى إلى إحداث التغيير الردايكالى ، تجعله يتصرف كأنه عارض متشنج على مسرح المجتمع العريض .

وفي الوقت ذاته ، يصبح نموذجاً هائلاً للشخصية الرئيسية في الدراما الحديثة ، تلك الشخصية المنشقة علي الجماعات التي تهدد المجتمع ، وربما يصبح صورة أخرى عصرية للشرير في دراما عصر النهضة أو بطلاً هامشى الدور فى تراجيديا رومانسية .

ولقد أصبحت المعضلة الثورية المتمثلة في الاختيار بين الإرهاب أو الثورة الجماهيرية - بل محاولة تجنب الاختيار بين الاثنين - موضوعاً حيوياً في المسرح السياسى الألمانى. ويستكشف مايكل باترسون Michael Patterson في مقالته عن إخراج بسكاتور Piscatorلأعمال شيللر Schiller جذور الإرهاب، ويحلل الإرهاب الثورى عند برخت Brecht . ويزعم باترسون أن مسرحية شيللر التى ألفها سنة ١٧٨٠ يمكن أن تعتبر أول مسرحية إرهابية في قائمة المسرحيات الأوروبية، ويعزز هذا الادعاء استخدام بسكاتور الزي الحديث فى إنتاجه لها عام ١٩٢٦ . ويأتي الاختيار الرئيسى لخيال بسكاتور - من وجهة نظر باترسون - فى رسمه شخصية "إسبيجيلبرت" Spiegelberg - على أنه شرير العصابة الفوضوية الذي يستخدمه

المخرج لاختبار الأهداف الحقيقية لكارل مور Karl Moor الزعيم الذى يحيل اللصوص إلى مجموعات إرهابية . ولاشك أن مقتل الرفيق الشاب علي أيدى رفاقه الشيوعيين وبرضائه في مسرحية برخت السياسية المثيرة للجدل ، التى اعتبرها كثير من النقاد عملاً مؤيداً لستالين ، لاشك أن مقتل هذا الرفيق يثير تساؤلاً ضخماً حول مدى عقلانية الرعب . وتستكشف المسرحية الحد الفاصل المتحرك بين الرعب والإرهاب، فى إطار الحزب الشيوعي فى الثلاثينات من هذا القرن .

ينظر لادو كرالج Lado Kralj إلى بعد مختلف من أبعاد المسرح الألمانى ، وهو الحركة التعبيرية قبل الحرب وبعدها ، ويكشف عن رؤيا ورغبة يائسة (ذات نغمات رومانسية ومسيحية عالية) نحو فجر جديد في المجتمع الحديث ، ويتمخض هذا عن إحساس إرهابى جديد . ويأتي التحول العالمي ، من الرؤيا الدينية إلى العدمية ، من خلال تأثير نيتشه Nietzsche القوي ، بالإضافة إلى تمزيق أوصال المجتمع البورجوازى ، ثم من خلال " ثورة العقل " التى تريد أن تحقق نتائج فعلية . ومن الأشكال الجوهرية لتمرد الأفراد الفوضوي في مجال الحركة التعبيرية قتل الآباء باعتباره عملاً سياسياً ، ويتجلى هذا الموضوع - قتل الآباء - رغم بشاعته وقسوته في المسرحيات الأساسية لكل من رينهارد سورج Reinhard Sorge ولترهازنكلافر Walter Hasenclaver وآرنولت برونينArnolt Bronnen. أما الموضوع التالى ، فهو موضوع الثورة الجماعية الذى يعرض لتجربة ثورة ١٩١٨ القريبة في أعمال أيرنست تولر Ernest Toller وجورج كيزر Georg Kaiser . ويرى كرالج في هذا الاتجاه حركة جادة نحو يوتوبيا جماعية ، ،ولكنها لم يقدر لها الاستمرار إذ قوّضها دور القائد " الكارزمى " الملهم الذي يرعب ويدمر أولئك الذين يسعى لتجسيد دورهم ، بدعوى أنه صانع لعالم جديد .

ولقد أصبح الإرهاب ظاهرة منظمة واسعة الانتشار في الحقبة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ، وقد ظهر بين جماعات فشلت في الوصول إلى السلطة السياسية. وحقيقة الأمر ، أن ظاهرة الإرهاب تلك صارت بارزة واضحة للعيان أثناء حرب الجزائر، وتصاعد الحرب الفيتنامية والصراع العربي الاسرائيلى في منطقة الشرق الأوسط . وجدير بالذكر أن أول مجموعة إرهابية كبيرة تظهر علي أرض أوروبية فى تلك الفترة

كانت " منظمة الجيش السري " التى خاضت حرباً سرية ضد الثوار الجزائريين ، و" جبهة التحرير الوطنى " على أرض فرنسية التى حاولت اغتيال شارل ديجول وزعزعة استقرار الجمهورية الخامسة . أما الظاهرة التاريخية الكبرى الأخرى التي وقعت في فرنسا ، وكانت حاسمة فى تطويرها وتنميتها الإرهاب، فهى أحداث مايو ١٩٦٨ .

علي الجانب الاخر ينظر كل من عايدة هوزيك Aida Hozic ودراجان كليك Dragan Klaic إلى النتائج المختلفة التي أسفرت عنها تلك الفترة المعقدة والمؤثرة من الناحية السياسية ، ومن وجهة نظر الدراما اليوغسلافية المعاصرة . فتشير هوزيك نقاطاً عدة حيوية بالنسبة إلى الإرهاب المعاصر ، وهى نقاط يجب ألا نبالغ فى تأكيدها، مثال ذلك أنها ترى في الإرهاب ظاهرة متنامية تمر بتغييرات تاريخية . وعندما يفشل الإرهاب فى بلوغ الدعاية التي يصبو إليها ، فإنه يلجأ إلى تصعيد أعماله من التهديد أو اختطاف الضحايا إلي تفجير القنابل والقتل ، وتعتمد قدرته علي خلق التأثير المسرحى على استقبال الأحداث من قبل الجماهير والأهمية التى توليها السلطات لهذه الأحداث. إن السلطات الحكومية هى التي تقرر، هل تحول طبيعة الإرهاب الذى يقع خارج نطاق المسرح إلي مشهد مقرر ، يتزايد جمهوره من خلال الإعلام وتتسع دوائر مشاهديه . وهكذا ، تستطيع السلطات أن تغير من الأثر المسرحى الذى يحاول الإرهاب خلقه لدى الجماهير . وتتابع هوزك فى مقالتها المهمة تصاعد الإرهاب في أوروبا الغربية فى أوائل السبعينيات ، في ضوء العنف المتزايد وفي ضوء الاستجابة المضادة للإعلام والدعاية من قبل الدولة . وهى تختتم مقالها قائلة : إن معنى الإرهاب لم يكن قط معنى سوياً مستقيماً ، بل إنه ظاهرة معقدة ، تحمل أفعالها رسائل مختلفة، لمجموعات مختلفة من الناس .

أما كليك ، فإنه يركز عن قرب علي التطور الإيديولوجى لمفهوم الإرهاب ، وينظر إلى العقدين التاليين لعام ١٩٦٨ على أنهما أسوأ فترة في الثقافة الأوربية . فبعد أن تبخرت حالة الفرحة الغامرة في بداية عام ١٩٦٨ ، بدأ ظهور الإرهاب، بدأ الإرهابيون المثاليون الجدد يتحولون إلي عالم الخيال والأحلام ، فهم " آخر المؤمنين بأحلام لا يريد أحد أن يأخذها على محمل الجد " .

ويعتبر الكاتب المسرحى اليوغسلافى دوسان جوفانوفك Dusan Jovanovic

من أبرز من علقوا علي انتشار التمرد وتحوله إلى سخط يدمر ذاته ويهزم نفسه .
ويتناول كليك العناصر المختلفة فى أعمال جوفانوفك بالتحليل ، خاصة عناصر تدمير الذات والسلوك المسرحى شديد الوعى بذاته ، التي أثمرت وطوّعت شكلاً دراميا جديداً من التزاوج غير المحتمل بين الإرهاب والعيش فـي عالم أحلام مثالى. فـفى مسرحية (تلوث الهواء) ١٩٧١ - ١٩٧٢ ، يعرض المؤلف ثورة داخل قصر على مسرح تقليدي، يتحول فيما بعد إلي أحد "كوميونات" الطليعة ، كمثال علي مدينة أحلام أصابها الجنون فتتحول إلي أحد معسكرات الاعتقال المصغرة، تقيم المتاريس فى مواجهة السلطات المعادية الموجودة خارج معكسر الاعتقال. ويعالج جوفانوفك في مسرحياته التالية موضوع جهاز الدولة العقائدى الذى يهزم الآمال والطموحات المثالية، كما يتناول الدوافع غير الرشيدةلأتباع ذلك الجهاز الذي يقوض الرغبة المثالية فى المنطق.
إذا نظرنا إلى الإرهاب علي أنه خارج نطاق المسرح ، واعتبرناه شكلاً من أشكال الدراما الاجتماعية ، فإننا نواجه سؤالاً حيوياً : ما القالب الدرامي الذي ينبغى أن يتخذه على خشبة المسرح ؟ كيف يحول المرء شيئاً يحمل بذور المسرح فى أعماقه ، كالإرهاب ، إلى مسرح حقيقي ؟ يقول جون أور John Orr إن إحدى نقاط الجذب فى الإرهاب ، من وجهة نظر الكاتب المسرحى ، هى الأثر الدرامى الذى يمكن أن يكون مباشراً ومثيراً للمشاعر والأصداء الواسعة فى آن واحد وبصفة خاصة ، يمثل الهجوم العنيف على الدولة تحدياً مباشراً لكتّاب المسرح السياسى . ومع هذا فإن أكثر كتّاب المسرح فاعلية وتأثيراً هم أولئك الذين يتسنى لهم المزج بين مباشرة الحدث وبعد المسافة الذى يتحقق من خلال التقنيات المسرحية التي تختلف اختلافاً كبيراً عن تقنيات الأفلام الوثائقية والتحقيقيات الصحفية التي تقدمها وسائل الاعلام. ويظهر استخدام جنيت Genette هامبتون Hampton وسوينكا Soyinka عنصر التراجيديا الكوميدية ، سخافات ومهازل الموقف الإرهابى من ناحية ، كما يظهر ضعف وسقوط أولئك المتورطين فى تلك المهازل . أما المسرحيات التاريخية لبوند Bond وبرنتون Brenton ، فهى تلجأ إلى استخدام المسافة الزمنية لتوليد المنظور السياسى ، وهي تحتاج إلى تقويم لاستخدامها أساليب بريخت الفنية في " التغريب " وإحداث المؤثرات الجماعية . من ناحية أخرى ، فإن " مسرحيات الإرهاب المعاصر " تلتزم التزاماً شديداً

باعراف المسرح الطبيعى ، وتقترب اقتراباً شديداً من الموضوع ، فتصبح ذات طابع ميلودرامى ، فضلاً عن إغراقها في العواطف .

أما المقالات التى يقدمها ريتشارد بون Richard Boon وديفيد رابيه David Rabey ، فإنها تؤكد الدور المحورى الذى لعبه الإرهاب لإعادة الحيوية إلى المسرح البريطانى فى السبعينيات من هذا القرن . ويتوفر بون على دراسة أعمال هوارد برنتون Howard Brenton دراسة متأنية ، ويحدد جذور أعماله بأنها مستمدة من مشاهد المواقف عام ١٩٦٨ ، علماً بأن هوارد برنتون هو من كتّاب المسرح البارزين فى هذه الحقبة . ويحمل البطل الإرهابى لمسرحيات برنتون المبكرة تأثير الموقف ، ولكن برنتون يرفض البطل الإرهابى في مسرحيته (الروعة) ؛ حيث يتجه إلي التيار الرئيسى للمسرح ، متخلياً عن مسرح المعارضة . فهو على خلاف أعماله الأخيرة يسمح للبطل بأن يسيطر على الحدث ، رغم رفض المؤلف له سياسياً . وجدير بالذكر أن برنتون يتجاهل التاريخ ، ويعتبره معادياً " لمجتمع المواقف " في أعماله المبكرة، ولكنه فى أعماله المتأخرة يصر علي الحاجة إلى مواجهة التاريخ والتعلم من الماضى.

أما رابيه فإنه يتناول صور الإرهاب في الدراما البريطانية فى السبعينيات والثمانينيات بصورة عامة ، وهو يوسع مجال المشكلة التى يثيرها برنتون فى مسرحيته (الروعة) ، وهى مشكلة البطل الإرهابى ومدى تكامله مع شبكة إرهابية واسعة أو انفصاله نهائيا عنها . ومن ثم ، فإن رابيه ينظر إلى مشاكل الانفصال والالتزام في داخل الخلية الإرهابية ، ويقوم بدراسة وفحص مسرحية بوند المسماة (العوالم) ، ومسرحية (الأحلام الحقيقية) لمؤلفها جريفيثز Griffiths ، ومسرحية (فأر في الجمجمة) ، تأليف هتشنسون Hutchenson ، ومسرحية (أوراق اعتماد متعاطف) لهوارد باركر Howard Barker ، ثم أخيراً مسرحية (هذا الخير الذي يجمعنا) للمؤلف نفسه . ويزعم رابيه أن مفهوم الشبكة الإرهابية التخريبية الجماعى يتعارض والعظمة والسمو التقليديين للبطل الدرامى الوحيد ، والانقسام الذى يقع بين العامة والخاصة نتيجة لتقاليد البطولة .

تركز مارى كارين داهل Mary Karen Dahl على الصورة الدرامية للإرهابي بدرجة أقل ، بينما تركز بدرجة أكبر على الاستجابة الدرامية لإرهاب الدولة في العالم

المعاصر . وهى تنظر إلى المسرح العالمي من اتجاهات مختلفة ، باعتباره بؤرة المقاومة لإرهاب الدولة ، فهو بوصفه شكلاً من أشكال الفن ، يمثل حدثاً جماهيرياً وجماعياً . إن المشاهدين من جمهور المسرح يستطيعون أن يستشعروا المقاومة الجماعية للإرهاب بغض النظر عن كونهم في تلك الدولة التي تتعرض المسرحية للإرهاب فيها أم لا . وتعترض مارى داهل على الجماهير التلقائية التى تذهب إلى مسرح المعارضة الذى يعرض قيماً مصطنعة وغير حقيقية تحاول الدولة خلقها من خلال التهديد والخوف. إن المسرح فى الدولة التي يحكمها الرعب والإرهاب يعد أحد المستودعات القليلة للقيم الجماعية الأصيلة ، ويعد أيضاً شكلاً أصيلاً من أشكال التحدى الإنسانى .

من العجيب أن من ملامح الإرهاب المعاصر في الغرب ، تزايد أعداد النساء اللاتي يتورطن في الجماعات الإرهابية الصغيرة ، ويشاركن في التخطيط والتنفيذ للعمليات الإرهابية . وقد أدى هذا ، بدوره ، إلى استجابة كتاب المسرح من النساء ، مثل آن دفلن Anne Devlin ، وكاريل تشرشل Caryl Churchill وفرانكا ريم Franca Rame لملاحظة هذه الظاهرة . تشير سوزان جرين هالج Suzanne Green Halgh فى معرض مناقشتها القوية دور المرأة الإرهابية في الدراما المعاصرة قضية الجنس (من حيث التذكير والتأنيث فى اللغة) أو قضية " الجنس اللغوي " بوصفها قضية أساسية . فهى تنظر إلى الأسلوب الذي يتولد عنه الرعب والإرهاب بواسطة اللغة ، والصور الخيالية ، والأحداث ، وتوزيع أدوار الذكور والإناث. وهى تسارع برفض فكرة أن النساء اللاتى يتورطن فى الإرهاب يتم تصويرهن على أنهن " رموز للإرهاب " ، وهى تقول بأن الإرهاب يقدم مجالاً للتحدي ؛ حيث يمكن تصوير أدوار بالغة التعقيد فى المجتمعات الغربية ، وأن هذا يعطى مصداقاً للنظريات النسائية الحديثة عن " مسرح الأمومة Maternal Theatre " .

وفى النهاية ، يمكننا القول بأن الإرهاب وثيق الصلة بالدراما لسببين : أولهما – كما سبق أن أكدنا – الطابع المسرحى العنيف والموحى بالموت الذى يحيط بالإرهاب، والذى لابد أن يجذب رجالات المسرح . أما السبب الثاني ، فهو أن الإرهاب – شأنه شأن " المعاصرة " ذاتها – قد صار قدرنا ، وهو قدر أهون وبديل أسهل من إخضاع كل شىء لحكم العقل أو " الترشيد " الذى يحدثنا عنه ماكس فبر Max Weber وتيودر

أدورنـــو Adorno Theodor وجـورجن هابرمـاس Jurgen Habermas وآخرون. وهو أمر محوري لفهم العالم الصناعى المتقدم : أن نخضع كل شيء لحكم العقل والترشيد . وهو شكل من أشكال التخلص من السحر والافتتان بتلك الظاهرة المعقدة التى يسميها فبر بسذاجة بظاهرة " الكاريزما " أو " القيادة الملهمة " . إن الإرهاب يثير الفوضى واللاعقلانية والفزع وعدم القدرة علي التنبؤ بما يمكن أن يحدث فى مواجهة النظام ، والرشد والعقل والوضوح ، وهى كلها جوانب لتجربة فنية يحاول كتّاب الدراما المحدثون الإمساك بها ، وتصويرها في أعمالهم منذ عهد الرمزيين Symbolists " . ليس للإرهاب قادة عظام ولا رموز حقيقية ، وإن كان له ميثولوجيا وأساطير خاصة به ، أو بالأحرى هناك أنماط لشخصية الإرهابى ، ومناظر تفرض علينا فرضاً ، وأنماط لقرارات معينة تشكل دراما العنف السياسى . قد يصل بعض الإهاربيين إلى الشهرة ، ولكنها شهرة سيئة سرعان ما تنسى . إن الإرهاب شيء ثقيل بغيض ، ولكنه سوف يستمر بوصفه ملجأ أخيراً للعنف والتحرر من الأوهام ، وهو قادر علي شن حرب على نطاق ضيق . إنه نوع من المرض الجرثومى الذى اعتدناه وألفناه ، فأصبح شيئاً عادياً ، ومن الممكن السيطرة عليه ، ولكن من المستحيل القضاء عليه تماما. لقد أصبح الإرهاب مشهداً ثابتاً - وإن جاء علي فترات - فى وسائل الإعلام المسمرعة والمقروءة ، ولكنه - في النهاية - لا يحقق إلا القليل فيما عدا خلق حدث مسرحى مقتضب سرعان ما يتوارى أثره .

المشاركون في الكتاب بمقالاتهم هم :

١- دانيال جيرولد Daniel C. Gerould

أستاذ الدراسات المسرحية والأدب المقارن بجامعة سيتى يونيفرستى City University ، نيويورك . وقد كتب ونشر الكثير عن الأدب المسرحى خاصة الأدب الفرنسي والبولندى . وقد أعدّ مؤخرا مجلدا عن الميلودراما فى المسرح الأمريكى ، وترجم وأعد عددا من المسرحيات والمقالات عن المسرح المعاصر .

٢- جون أور John Orr

أستاذ مساعد في علم الاجتماع بجامعة أدنبره حيث يقوم بتدريس المسرح والسينما وعلم الاجتماع . وهو مؤلف لعدة كتب منها : " الواقعية التراجيدية والمجتمع الحديث"، و " الدراما التراجيدية والمجتمع الحديث " ، و " صناعة الرواية في القرن العشرين " .

وهو حاليا يُعد كتابا عن " الكوميديا التراجيدية بالإضافة إلي عمله كناقد مسرحى لمجلة The Literary Review .

٣- عايدة هوزيك Aida Hozic

حاصلة على رسالة الماجستير من جامعة جون هوبكنز Hopkins عن الإرهاب فى أوروبا الغربية وتعمل حاليا بجامعة فرجينيا .

٤- ميشيل باترسون Michael Patterson

محاضر فى الدراما بجامعة ألستر Ulster وتنصب كتاباته بصفة أساسية على المسرح الألمانى منها " المسرح الألمانى اليوم " ، و" ثورة المسرح الألمانى من عام ١٩١٨ حتى ١٩٣٣ كما أخرج وعرض الكثير من المسرحيات فى عدة بلدان مثل " دائرة الطباشير القوقازية ، لبريخت فى جنوب الهند .

٥- لادو كرالج Lado Kralj

أستاذ الأدب المقارن المساعد بجامعة لجوبلجانا Ljubljana وقد عمل مع فرقة ريتشار سخيخنر R. Schechner المسرحية وكوّن فرقة بيكارنا Pekarna المسرحية عام ١٩٧٢ فى مدينة لجوبلجانا ، كما عمل مخرجا فنيا للمسرح القومى السلوفانى وتشمل الكتب المنشورة له كتابا في التعبيرية فى المسرح الألمانى وأثره على أوروبا ، وله دراسات عديده فى مجال الفن والأدب والمسرح والترجمة .

٦- مارى كارين داهل Mary Karen Dahl

أستاذة مساعدة بجامعة وسكنسون Wisconsin فى مدينة ماديسون Madison وهى مؤسسة ومخرجة برنامج كمبيوتر عن الحقوق المدنية والحرية الشخصية والمسئولية الاجتماعية . ومن أشهر كتبها " العنف السياسى فى المسرح " ، وقد اختير كأحسن كتاب أكاديمى لعام ١٩٨٧ .

٧- دراجان كليك Dragan Klaic

أستاذ في تاريخ المسرح والأدب الدرامى بجامعة بلجراد . وقد تلقى تعليمه بجامعة بلجراد وييل Yale وشغل عدة مناصب كأستاذ زائر بجامعات نيومكسيو وبنسلفانيا. ومن كتبه المنشوره " المسرح البديل فى يوغسلافيا و تاريخ المسرح والدراما اللامثالية ، كما عمل ناقدا مسرحيا .

٨- ريتشارد بون Richaed Boon

محاضر في الدراسات المسرحية بجامعه ليدز Leeds، وقد كتب مقالات عن الكاتب المسرحى هووارد برينتون Howard Brenton وهو الآن بصدد إعداد دراسة كاملة عن الكاتب المسرحى هُووارد برينتون .

٩- دافيد أيان رابى David Ian Rabey
محاضر في الدراما بجامعة ويلز وهو مؤلف كتاب : الدراما البريطانيـة والأيرلندية فى القرن العشرين بالإضـافـة إلى إعداد دراسة كـاملة عن الكاتب المسرحى هوواردباركر Howard Barker (صدرت عن دار نشر ماكميلان).

١٠- سوزان جرينهاج Susanne Greenahalgh
محاضرة في الدراما بمعهد روهامبتون Roehampton



الجزء الأول

" التاريخ والسياق "



الفصل الأول

(١)

الرعب والدولة الحديثة والخيال الدرامى

بقلم

دانيال جيرولد Daniel Gerould

" الرعب والحضارة لا يمكن الفصل بينهما " - سوف أتخذ من تلك المقولة التى صدرت عن ماكس هوركايمر max Horkeimer و" تيودور أدورنو" Teodor Adorno فى كتابهما" جدلية التنوير " نقطة البداية فى هذا البحث . ولقد تطورت الثقافة تحت حماية الجّلاد كما يقول مُنظّروا مدرسة فرانكفورت فى أسف وعدم رضا إذ أنه من العسير أن نجتث جذور الرعب ونحافظ على الحضارة بل إن الإقلال من الرعب يوحى ببداية عملية التحلل والاضمحلال (١) .

ولقد استُخدم موضوع الرعب والحضارة والتفاعل القائم بينهما كموضوع متكرر فى الدرما الغربية إذ إن الربط بين الأضداد المتصادمة قد انتزع استجابات غامضة مبهمة من كُتّاب المسرح الذين جذبتهم تلك المقولة المتناقضة ظاهرياً : وهى أن الجلاد وحلفاءه - رجل الشرطة والمرشد والعميل السرى - هم يدافعون عن الثقافة . إن إماطة اللثام عن وجه الرعب المتستر وراء قناع المدنية يمثل لحظة مسرحية مزعجة ، سواء أبدى المؤلف المسرحى ابتهاجه بالعنف أو اعتذر عنه أو نعاه . وأجد لزاما على أن أتحرك فى حرية إلى الأمام وإلى الخلف فى حقب تاريخية سالفة وأعرض لأعمال فنية مختلفة لكى أحلّل الجوانب الرئيسية لرعب الدولة كما تصوره الدراما. إن تواطؤ المدنيَّة مع الرعب - عند تحويله إلى عمل مسرحى - يسبق الأحداث السياسية والحقائق الاجتماعية أحيانا ويلحق بها فى أحيان أخرى .

وعلي الرغم من أن الرعب والحضارة قد يكونان دائما مرتبطين ارتباطاً وثيقاً، إلا أن ثمة ثلاث مراحل بالغة التقدم في الحضارة الأوروبية ثبت خلالها أن هذا الارتباط كان مفيداً ومثمراً خاصة في مجال الدراما وإن لم يبد هذا فى حينه فقد بدا واضحاً عندما ننظر إليه نظرة متأخرة بعض الشيء : وهذه المراحل تتمثل فى عصر الاستبداد في

عـهـد " تيـودور " Tudor ، وسيطرة الرعب فى أثناء الثورة الفرنسـية ثم في فترة الثورة والحروب والديكتاتورية فى مطلع القرن العشرين . فى كل هذه الأمثلة أصبح الرعب هو الوسـيلة الوحيدة والرئيسـية للحكم ، بل وصار غاية فى حد ذاته أحياناً . وكان الهدف منه الحفاظ على الوضع الراهن أو إقامة نظام ثورى جديد (٢) .

١- طغيان أسرة تيودور Tudor

كان ذلك فى بداية عصر النهضة عندما أظهر الإرهاب القمعى كافة أساليبه الفنية مع قيام الدول الأوروبية الحديثة . أما الإرهابيون فقد كانوا الملوك ومنافسيهم الذين حاولوا الإحاطة بهم ؛ أما من أرهبوا ووقعوا ضحية الإرهاب فهم رعايا الدولة الذين سقطوا بين شقّى الرحى وتلك القوى الطائشة . ولا ريب أن العنف كان ضرورياً للحفاظ على الحضارة . والدليل المرئى اليومى على ذلك تلك الرؤوس التى فُصلت عن أجسادها ووُضعت على أسنة الرماح فى ذاك الوقت . وقد كان كسبُ السلطة والقوة يعتمد على إثارة الرعب وبقاء الدولة يستمر بفضل قدرتها على إرهاب أعدائها - في الداخل والخارج - سواد أكانوا أعداء حقيقيين أم وهميين .

أما في عصر أسرة تيودور Tudor فقد كان الخوف من الخيانة يصل إلى حد الضلالات والأفكار القهرية حيث نظر الحكّام إلى التاريخ كأنه مؤامرة ضخمة ضدهم . في واقع الأمر أصبحت افكار العظمة ، بل جنون العظمة ، نوعاً من الهستيريا الوطنية. ففي دولة " هنرى الثامن " Henry 8 البوليسية الوليدة كان مرشدو الشرطة في كل مكان ، أو على الأقل ظن الشعب هذا . وأصبحت الجاسوسية جزءاً من البنية الاجتماعية (٣) . كل إنسان كان موضع شك وشبهة . ولم يكن للبراءة من يصونها . كان يكفي أن تُتَّهم بأنك تفكر أفكاراً تتسم بالخيانة ، مجرد تفكير ، لكى تذهب إلي المعتقل . ولم يكن ثمة خيار أمام المتهم إلا أن يعترف بجرائم بشعة فى النهاية كنوع من التضحية الذاتية لسلطة الدولة ، بصرف النظر عن كون تلك الاتهامات زائفة أو كون الأدلة ملفقة ومصطنعة !! فإذا ما ثبت أن المتهم مذنب فإن الجميع يعتبره جديراً بالموت ، بل إن المذنب نفسه - وهو ضحية - يعتبر نفسه كذلك (٤) . تماماً كما يفعل

نظراؤهم فى محاكمات موسكو الدعائية بعد قرابة أربعة قرون ، يعترف هؤلاء الخونة الإيليزابثيون Elizabethan على المقصلة بتورطهم في مؤمرات أجنبية ، ويلقون الموت وهم يعلنون ولاءهم للمليك وللدولة . وفي كلتا الحالتين ، فان آلية الإرهاب . وهى أقوى بكثير من أى تعذيب جسدى) يحركها الإيمان بسيادة الدولة المطلقة على الفرد ، وكذلك مذهب الطاعة الكاملة لإرادة المجتمع (٥) .

ونحن نجد جذور الدراما الحديثة التي تتعرض لإرهاب الدولة فى مسرحيات "شيكسبير" Shakespeare و " مارلو " Marlowe اللذين ينظران بمزيج من الفزع والرهبة والإعجاب لأولئك الحكام الإرهابيين والمغتصبين . كم كان " كريستوفر مارلو " مبهوراً بالعقلية التى تتجسّد فى الأفراد الطموحين الذين لا هوادة ولارحمة لديهم ، فنحن نجد فى مسرحيته " تيمورلنك " - وهى دون شك كانت ولم تزل - نموذجاً صارماً لإسقاط الأقنعة عن سلطة الدولة ، وتجريدها من أى مظهر من مظاهر الشرعيّة القانونية أو الدينية المقدسة ، ، بل إنها تكشف عن أساسها الطبيعى القاسى وعقمها النهائى المتمثل فى القوة المسيطرة .

كذلك فإن وصول الراعي البدوى القادم من إقليم ثيزيا scythia إلى الحكم والسيطرة على العالم يكشف عن " آلية الغزو والقمع " التي وجدها " كامو " Camus فى إرهاب دولة " هتلر " العدمية : الإيمان بلا شيء سوى العمل والدناميكية التى لا تشوبها شائبة والحركة الدائبة نحو سحق الأعداء الجدد (٦) .

يجد المتفرج نفسه فى موقف غير مريح فى مواجهة هذا الرجل القبلى القوى ، بل يجد نفسه مرغماً على الإعجاب بتيمورلنك Tamburlaine لقدرته الغريزية على السيطرة وأخلاقيات رجل العصابات " . ليس ثمة شك فى أن تيمورلنك هو إرهابى عصرى على درجة عالية من الكفاءة يفوق سواه من الملوك والحكّام الشرعيين الذين يغتصب مناصبهم، وهم - بنفس الدرجة - عطشى للدماء ويتسمون بالنفاق والبربرية .
لايمكن لنا أن نتحدث عن سوء استخدام تيمورلنك للقوة لأن مقدرة الطاغية على الحكم تقاس بمدى قدرته على إيقاع الألم الزائد عن الحد على أعدائه إذ إن " المعاناة هى الجانب الآخر للقوة " (٧) . فنحن نرى إمبراطور الأتراك آنذاك - " باجاذيث " Bajazeth - يحبس فى قفص ويتغذى على فتات من مائدة الغازى - تيمورلنك

- وبين الفينة والأخرى يحضرونه لكي يستخدم كأنه كرسي يضع عليه الغازى قدميه كي يعتلي عرشه . مثل هذ العرض العام المحسوب لامتهان قيمة الإنسان صمم خصيصاً لكي يعلّم العالم أن تيمورلنك - دون خوف من عقاب - يتحدى قوانين الألهة والبشر . لقد استبدل احترام الخصم الذى يجب أن يتسم بروح الفروسية بالانحطاط والإذلال . أما فى مسرحية " إدوارد الثانى " فإن " مارلو " يواصل انبهاره بالعنف ويفحص آليات الرعب والإرهاب الصرفَ كأنما هى من وحى قوانين عادلة طبيعية كتلك التى تحكم العالم المادى . وفى أثناء عرض المسرحية ، يصبح الملك الإرهابى العاجز المفروض قسراً على الشعب هو نفسه الضحية : يُسجن ويعذب حتى الموت . ولم يعد مكان مشهدِ الرعب مكاناً عاماً هذه المرة ، بل هو جبّ رطب كئيب أسفل " قلعة بيركيلى "Berkeley Castle " ملوّث بفضلات من فيه . وهنا يقوم الجّلاد " ليتبورن Lightborn بآلاته البشعة - المنضدة وفراش الريش القذر والقضيب الحديدى شديد الإحمرار والماء القذر - بتعذيب وامتهان الملك التعس الذى لا حول له ولا قوة .

وهنا نجد نبوءة بأساليب البوليس السرى فى القرن العشرين . ونتذكر على الفور الجرائم البشعه التى عانى منها أسرى معسكرات الاعتقال فى الحرب العالمية الثانية .

يري " مارلو " أن أكثر اللحظات من حيث التأثير المسرحى هى تلك اللحظات التى يسحق فيها الرعب الفسيولوجى والسيكولوجى الإنسان المنعزل ، تلك اللحظات التى يستطيع فيها أن ينفذ ببصره من خلال حُجُبْ الحضارة والمدنية ليرى أعماق الإنسان الموغله فى القسوة . من ناحية أخرى ، يتتبع " شيكسبير " جذور وعواقب الإرهاب المرتبط بالأسر الحاكمة ، والحروب بين فصائل النبلاء حتى يشيع الفساد فى العلاقات العائلية والاجتماعية وذلك فى سلسلة مسرحياته التاريخية . وقد تم إعادة اكتشاف مسرحيات هنرى السادس Henry 6 الثلاث من جديد - وهى المسرحيات التى رفضها النقاد بوصفها زائفة أو بوصفها أعمالا فجّه ألفّها فى مرحله لم ينضج فيها بعد ولم يطوّر الشخصيات بالقدر الكافى - بعد تجربة ارتكاب الجرائم البشعة والفظائع فى منتصف القرن العشرين باعتبارها مسرحيات ترسم خريطة لمنظورالإرهاب في المسرح السياسى ومسيرته الحتميّة .

ففى الأجزاء الثلاثة لمسرحية " هنرى السادس " جنباً إلى جنب مع " ريتشارد الثالث "، تتحرك الأحداث فى بادىء الأمر حركة تدريجية ثم لا تلبث أن تتحرك بسرعة ووحشية، من نظام الفروسية القديم ، الذى تقوض أشكاله التقليدية واحتفالاته، إلى نظام حديث شريعته الوحيدة هي الرعب السائد ، ويضيع فى دوامة من العنف مغزى ودلالة الحق القانونى والأخلاقى فى اعتلاء العرش . ومن الأمور ذات الخطر المحورى ما يصنعه الإرهاب بالنسيج الاجتماعى فى مسرحية " هنرى السادس " الجزء الثالث حيث نجد الزوج والزوجة ، الصبى والسيد ، الأخ وأخاه ، والأب والابن كل منهما يقف ضد الآخر ومع مقتل " اللورد المستشار " الشنيع خنقاً تتهاوى السلطة القانونية وتنطلق قوى الإرهاب المتنافسة من عقالها . وفى الوقت الذى يمارس فيه "اللوردات" Lords الاغتيال السياسى لأعدائهم ، نجد عصابات وجماعات جاك كيد Jack Cade من العمال : القصّابون والنساجون وعمال نشر الأخشاب ، يقلدون سادتهم ويتجولون ناشرين الإرهاب بين مواطنيهم ، سكان لندن ، يقتلون الناس بصورة عشوائية وهم فى حالة تمرد علي السلطة .

إن ثورة " جاك كيد Jack Cade " تعتبر ثورة حقيقية تهدف إلى الإحاطة بالنظام الحضاري القائم واستبداله بنظام قيمى هرمى منحرف معكوس . وفي عالم " جاك كيد " الجديد ينقلب كل شىء إلى نقيضه : " ليصبح القضاة عمالاً ، ولنصبح نحن القضاة"(٨) . ويعتبر " جاك كيد " وأنصاره من دعاة إلغاء الفوارق الاجتماعية Levellers بين الناس النموذج الأول فى الدراما الأوروبية للغوغاء والدهاء عندما تصبح أداة للإرهاب الثورى ، ورغم أن هذا التمرد ينظر إليه بمنظور يحكم عليه بأنه تمرد شرير ولا معقول إلا أن شكسبير يعرض العنف الناجم عنه على أنه نتاج مباشر وصورة عاكسة لإرهاب الدولة . ومن ثم يصبح تمرد الغوغاء عند إقامتهم لمدينتهم الفاضلة مثاراً للسخرية والتهكم وخلق حكومة جديدة تسير على غرار الحكومة القديمة فى أسلوب عملها .

وكرد فعل للحضارة التى تقيد وتكبت الغوغاء - وهى فى الوقت ذاته خير إفراز للعقل البشرى - يقرر " جاك كيد " وأتباعه أن يقتلوا كل رجال القانون ؛ ويدمرون الكتب والسجلات ويجعلون من معرفة القراءة والكتابة جريمة . لقد رأى العمال مفاسد

النظام وتدهوره ، لذا فإنهم - وباصرار مخيف - يرغبون فى القضاء على المجتمع كليةً لكي يقضوا على تلك المظالم والمفاسد . إن محاولتهم تدمير سلطة القانون والنظام هى نتاج طبيعى لإنحراف العدالة فى المواقع العليا من المجتمع ، ولاشك أن تمردهم يسير على نهج نبلائهم المتحاربين ولكن بأسلوب فوضوى . ويتبع " جاك كيد " فى كل معاملاته منطقاً أخرق مجنون يعكس مطالب النبلاء المتحاربون وطموحاتهم المتضاربة وينزل بها إلى مستوى اللاعقلانية .

إن شعاره الإرهابى " اقتُل وأهدِم " يضاهى ما أدركه " ريتشارد " بدقه عند اعتلائه العرش حيث يقول " الأمراء يقتلونَ الناس " (١٠) . إن مبدأ " جاك كيد " الجديد في الحكم وهو المبدأ القائل " هل نحن نحترم النظام عندما نكون خارج هذا النظام تماماً(١١) ، يصف بدقه حالة قواته التى تتسم بالفوضى ، وكذلك صراعات الأسر الحاكمه وخياناتهم وتغيّر ولاءاتهم من شخص لآخر . إن الفظائع التى ترتكبها الغوغاء فى ثورتها يوازيها ويقابلها على الجانب الآخر ما تمارسه الطبقة الحاكمة من انتهاك لحرمة الجثث وقتل الأطفال من أجل الانتقام وإذلال وتعذيب الأسرى . وحقيقة الأمر أن " جاك كيد " والغوغاء يتبنون نفس الطريقة الأرستقراطية فى القتل عن طريق فصل الرأس عن الجسد ، ثم يعقب هذا عرض تلك الرؤوس للارهاب على الأعمده . مثال ذلك بعد فصل رأس وزير الخزانة Say وصهره " كرومر " Cromer يأمر "جاك كيد" أعوانه الموثوق بهم بإعداد العمودين الذين سوف نعلق عليهما رأساهما المقطوعان قائلاً "دعوهما يقبل أحدهما الأخر ، إنهما كانا متحابين عندما كانا على قيد الحياة"(١٢) إن الرأس المفصولة عن الجسد والمعلقة علي رأس حربة هى رمز للإرهاب في عصر أسرة تيودور ، سواء أكان هذا الإرهاب من قبل النبلاء أم الشعب ذاته . وفى عالم " هنرى السادس " - بكل عنفه وفوضويته - تغرق انجلترا فى وحشية مجنونة ، وتظهر الرؤوس المفصولة عن الأجساد على الأعمده وتدلى من فتحات الحصون .

ورغم أن " ريتشارد الثالث " - قبل اعتلائه العرش وبعده - يبعث بعدد من أصدقائه وأعدائه إلى المشنقة ، فهو - فوق كل شيء - يُعَد - أستاذا في فن إخفاء مشاعره ، فهو يخلق بدهاء جواً من الخوف والريبة من خلال الحكايات والشائعات والهمسات " (إذا استعرنا عبارة " بيكون " Bacon) ، ويحرض الأخ ضد أخيه ،

وكذلك يحرّض كل طائفة ضد الأخرى . وبهذه الكيفيّة يدفع "ريتشارد" الملك "إدوارد" كي يسجن " كليرانس" Clarence بسبب الخيانة ثم يأمر بقتل أخيه سراً في البرج . ويستخدم " ريتشادر" عند استيلائه على الحكم - بمعاونة باكنجهام Buckingham الذي يتخلص منه بدوره - كل الحيل الوصولية النفعية لإقناع عمدة لندن ومواطنيه بقبول الغاصب ملكاً شرعياً . ويعرف هذا المنافق الأحدب الذى يجيد إخفاء مشاعره الحقيقية كل الأساليب العصرية الإرهابية فى مجال العنف السياسى ، وإثارة الغوغاء ، والدعاية العدائية المضادة ومن تلك الأساليب : تلطيخ سمعة المنافسين ، والاتهامات الملفقة ، وإزاحة الخصوم والوعود الكاذبة ، والبكاء الزائف على من خان من الأصدقاء ، واتهام الموتى فى قبورهم ، وأحكام الإعدام التي تصدر قبل المحاكمة ، وتنظيم المظاهرات وغرس الحماس بطريقة منظمة (١٣) ، وإثارة الأزمات وافتعالها وإعلان حالة طوارىء مفتعلة (حيث يظهر جلوسستر Gloucester وباكنجهام Buckingham بأسلحتهم الفاسده) ويتظاهرون بأنهم يدفعون أعداءً وهميين من صنع خيالهم ، ومن تلك الأساليب أيضاً التظاهر بالورع والتقوى وعدم الرغبة فى تولي مقاليد الحكم (يدخل " ريتشارد " ومعه اثنان من أصحاب القداسة الآباء وهو يقرأ الكتاب المقدس) (١٤) . وفى مقدور الطاغية الإرهابى أيضا أن يتلاعب بالوقائع وظاهر الأمور وذلك من خلال الاستخدام المضلّل للغة الغامضة التي تثير اللّبس . ويجيد الطاغية درأ الشكوك التى قد تحيط به بإدعائه الرقة واللطف (مثال ذلك سؤال " ريتشارد " الذي يتسم بروح المرح والدعابة عن "الفراولة") . ولكى يرعب من حوله يستطيع الطاغية أن يفتعل الغضب العارم (مثال ذلك عندما يوجه اتهاماته ضد " هيستنجس " Hastings) .

وكل هذا لون من ألوان الغش والخداع لأن الطاغية يجيد التمثيل .

وتقدم مسرحيات شكسبير التاريخيه نموذجاً لكتاب المسرح الحديث من أمثال "بشنر" Buchner و " برخت " Brecht عندما يفكرون في تصوير الإرهاب . وعلي سبيل المثال ، يبعث برخت - " أرتررو " Arturo " - وهو أحد شخصيات مسرحه - إلى المدرسة ليدرس " ريتشارد الثالث " الذى تمثل أساليبه فى القضاء على خصومه مصدر إلهام لرجال العصابات فى شيكاغو اليوم . ويتساءل برخت فى

الافتتاحية " ألا يجعلك هذا تفكر فى شخصية " ريتشارد الثالث " ؟

أما في مسرحياته التاريخية المتأخرة فلا يعنى شيكسبير " كثيراً بإرهاب الحكم، أو علي الأقل نجده أقل صراحة فى كشف القناع عن هذا اللون من الإرهاب . ونجد شيكسبير فى " هنرى الخامس " - التي تحمل طابعاً وطنياً - يضفي على المستعمر العسكري وجهاً جميلاً ، رغم أن مطالبته بعرشه تبدو واهنة مهزوزة ، وحربه لغزو فرنسا مشكوك فى شرعيتها . وقد حَدَت سلوكيات " هنرى الخامس " - من قضاء على الأعداد بصورة ذكية ، إلى أوامره السافرة بقتل أسرى الحرب ، واستخدامه البارع لقواته - ببعض النقاد لأن يعتبروه أستاذاً في الخداع والاحتيال ، يشارك " ريتشارد الثالث " بعض سجاياه ، بل نظر إليه البعض على أنه قاتل لا يخالجه أدنى خوف يلعب دور البطل القومى بصورة شديدة السخرية (١٥) . لا يستطيع شيكسبير أن يتصور رجل سياسة ليس بالإرهابى ولا دولة دون إرهاب ، بل إنه يضفى على صور حكّامه التي تستحق المديح نغمات باردة تحتيّه من الإرهاب .

٢- علامات الإرهاب ورموزه :

يصف " توماس مور " Thomos more فن السياسة بأنه لعبة الملوك " التى يمثلونها على خشبة المقصلة فى معظم الأحيان " (١٦) ، وعلى تلك المقصلة يلقى العالم الإنسانى أو رجل الدولة حتفه فى النهاية ، باعتباره ضحية أخرى من ضحايا استبداد هنرى الثامن . يقول " توماس مور " بهذا الرأى فى " تاريخ هنرى الثالث " الذى يرسم صورة للملك من القرن الخامس عشر من بيت آل يورك Jork ، والصورة تُظْهِر الملك شخصية مشوهة إرهابية تبرر مطالبها الظالمة بعرش أسرة " تيودور " Tudor . لقد كان الإعدام على خشبه المقصلة بفصل الرأس عن الجسد نوعا من مَسْرَحَة الرعب فى العصر الإليزابيثى Elizabethan ، حيث يُعَدّ المسرح المرتفع أمام ناظرى الجمهور الذى يتجمع كشهود ومتفرجين فى آن واحد . ويلعب المحكوم عليه بالإعدام الدور الرئيسى ، وأما الممثلون الآخرون فمنهم الجّلاد ومعاونوه ، والقسيس وهيئة المحكمة الذين يقرون الاتهامات . ويتم العرض فى مكان وزمان

محددين ، وتهوى الضربة القاتلة على جزء محدد أيضاً من الجسد حيث تُفْصل الرأس بطريقة أنيقة عن العنق . ولاشك أن لقاء الموت في مثل تلك الظروف يتيح الفرصة للاستعراض المسرحى حيث تقال الكلمات الأخيرة التى لا تنسى . ولإرهاب الدولة طقوسه وأشكاله واحتفالاته حيث تستخدم العبارات البلاغية السامية والتمثيل الذاتى لحظة الموت، هذا بالنسبة للمثلين المتميزين فى لعبة السياسة . وفى مسرح شيكسبير توجد دائما خشبة المقصلة والبلطة التى تقطع الرأس ، إنها دائما موجودة ، ولكنها لا ترى .

في عام ١٧٨٩ حدث تغير جذرى فى طقوس الرعب، ورغم أن هذا التغير لم ينتج عنه مسرح ذو قيمة بصورة سريعة، إلا أن الثورة الفرنسية نظّمت وحَدثت معنى الرعب. حقيقة الأمر أنها أعطت هذا المصطلح مغزاه العصرى وصاغت كل المفاهيم المستقبليّة الخاصة به . هذا ما يوضحه " جان ستاروبنسكى Jean Starobinski " عندما يقول " إن الثورات لا تكتشف لغة فنية جديدة تناظر النظام السياسى الجديد فى الحال" (١٧) . لقد أدى سقوط " الباستيل " إلي قيام دولة إرهابية عصرية لها سلطتها المركزية ، وجيشها المكون من المجندين إجبارياً ، وضوابطها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، بالإضافة إلي بوليسها السري ومرشديها وجواسيسها وقواعدها العلمية والتقنيّه . ورغم اختفاء الجلاد القديم - تشارلز هنرى سانسن وابنه Charles Henri Sanson and son - فقد أُدخلت آلة جديدة عجيبة تأسر الخيال الشعبي . الرعب الآن يُقدم بصورة ديمقراطية ونجد أبلغ تعبير عنه في مشهد الجمهور المُنوّم مغناطيسياً أمام آلة القتل الحديثة : المقصلة الفرنسية .

إن استخدام الرعب فى الفتره ما بين سنه ١٧٩٣ م إلى سنه ١٧٩٤ يختلف عن استخدامه فى النظام القديم حيث إن النوع الأول كان يستخدم فى الحفاظ على المراكز المميزة لحفنة من الأفراد ، أما الرعب في الفتره المشاراليها فكان يستخدم باسم الجميع. لقد عبر الرعب بالطريقة الديمقراطية عن إرادة الشعب صاحب السيادة ، لا نقض له ، ولا غضب من جرائه ، لقد كان رعباً معصوماً لا يخطىء مثل نصل المقصلة ينزل سريعاً وفجأة ، لقد كان عمل المقصلة الفرنسيه عملاً موحداً متفرداً كاملاً شأنه شأن إرادة الشعب . إنه رعب من خلال اللجان والإدعاءات والمطالبة الشعبية . لم تكن المقصلة

الفرنسية سوى اختراع نموذجى من اختراعات التنوير ، فهدفها هو جعل عقوبة الإعد سريعة إنسانية وبلا ألم !! وزادت آلة القتل الجديدة - لكونها نصف أوتوماتيكي وذات كفاءة عالية - من الإنتاج بالجملة . " ولّدت سهولة استخدام الآلة الجديدة مزيا من القتل ، فقد ذهبت جماعات كثيرة إلى العالم الآخر لمجرد أنه كان من السهوا بمكان أن يرسلوهم إلى هناك من خلال تلك الآلة " (١٨) ، لقد عجّلت تلك الوسيا التكنولوجية من القتل الجماعى وأفسحت طقوس الرعب القديمة مكانها لميكنــ الإعدام !

انتشر الرعب في الشوارع ، عربد في المدينة ، بات تسلية ومتعة ، حجزت التذاك وراح الشعب يرقص حول المقصله ، بيعت العرائس ونماذج من حكم عليهم بالقتل صنعت مدام " توسو " Madame Tussaud أقنعة الموت من رأس لويس السادس عشر وروبسبير Robespiere ، المفصولة حديثاً عن أجسادهم . تزاحم الشعب ليرى نماذج الشمع المصنوعة فى معرضها . تفوقت الآلة على الجلاد ، جعلت من القتل عملي آلية محايدة . وظل الجلاد الفرنسى الشهير " سانسون " Sanson شخصية يحترمه أنصار الملكية والثوار على سواء . لم يعد الجلاد الآن سوى فنىّ يقوم بتشغيل آل القتل. والحقيقة أنه أثناء سيطرة الرعب وحكمه اقترح أحدهم قانوناً جديداً يبرى ويزيل وصمة العار التى قد تلحق بالممثل أو الجلاد (١٩) .

في غضون الثورة الفرنسية ساد الرعب شوارع المدينة وأصبح مشروعاً عاماً دُعى كل المواطنين للمساهمة فيه كتعبير عن إرادة الشعب الموحدة. ومن ثم جاءت سمة الدعاية لهذا العصر . وأصبحت الرقابة العامة و الاستنكار من تقاليد وأعراف عصر الرعب هذا . وأصبح الإرشاد البوليسى فضيلة بل واجباً مدنياً اذ إن مهرجان الدم المقام حول المقصلة أطلق العنان لأحقاد ومظالم عمرها قرون طويلة ، كما أنه أطلق العنان أيضاً لتحقيق أحلام الانتقام التي طالما كبتها الشعب ، صار الإرهاب حفلة مُجون ضخمة ، تُمتدح فيها الفضيلة وتنتقد فيها الرذيلة . ومع سقوط " روبسبير" Robespierre فى سنه ١٧٩٤ انتشر رد الفعل ضد الأيديلوجية الثورية المتطرفة فانحسرت " المقصله " قليلاً ، وإن ظلت أقانيمها ورموزها مُتغلغلة في الثقافة الشعبية على كل المستويات، فكان الشباب الذهبي الذي أثرى من الحرب يحلق رأسه ويضع شريطا أحمر

حول رقبته (٢١) على سبيل الموضة تذكاراً لمهرجان الدم حول المقصلة.

وفى عهد " لويس فيليت " أبعدت المقصلة بعد أن كانت تقدم عروضاً طويلة فى أعظم ميادين فرنسا ، لتخرج فى خوف فى اليوم الذى ينفَّذ فيه حكم الإعدام أمام السجن فقط . ويقول كروكر Croker " كانت تنفذ أحكام الإعدام في ساعات الصباح الأولى وكانت تتخذ كل الوسائل الممكنة لإخفاء العمليات التى تقوم بها آلة القتل المميتة تلك ، ولم يحدث هذا بدافع من الرقة والتهذيب فحسب بل بدافع من الكبرياء الوطنى والحساسية أيضا " (٢٢) .

بعبارة أخرى ، فإن الرعب الذى أعلن عن نفسه في كبرياء وعلانية فجّه أثناء الثورة الفرنسية ، راح الآن يتوارى جزئيا ويمارس برويّة وحكمة متزايدة . انتقل الإرهاب إلي أيدى رجال الشرطة وراح يعمل من وراء الأبواب المغلقة .

وفي فترات القمع اللاحقة للثورة الفرنسية تزايد الاهتمام واشتعل بأحداث عام ١٧٨٩ ، فقد وجدت كل الحركات الثورية التي تولدت فى القرن التاسع عشر مصدر إلهامها ، وتعلمت درس الحيطة والحذر فى كفاحها من " مارات " Marat ودانتون Danton ، و " روبسبير " Robespierre . ومن ثم أصبحت الثورة الفرنسية مقياساً ومعياراً للتفكير المتأنى والتدبّر فى مجال التحضّر والرعب المصاحب له .

منع الرقيب تمثيل وتصوير المقصلة الفرنسية وأعمالها على المسرح ، ثم بعد ذلك فى الأفلام خوفاً من إثارة مشاعر الجماهير ومطالبتها بالغاء عقوبة الإعدام ، ومع هذا ظلت هذه المقصلة موضوعاً مفضلاً في وسائل الاعلام الأخرى مثل الصحف المصورة ، والكروت والنماذج المحفورة فى الخشب ، وأعمال الشمع طيلة القرن التاسع عشر بل لقد أطلقوا عليها عدة أسماء على سبيل التدليل ، إذ إن للرعب روحه المرحة ، وجاذبيته ، ويمكن أن نستأنسه أيضا .

إن أول عمل درامى أوروبى يتناول الثورة الفرنسية كان من تأليف بشنر وهو " موت دانتون " Danton سنه ١٨٣٥ الذى كتبه المؤلف وهو مهدد بالقبض عليه لاتهامه بالقيام بالتآمر نيابة عن " جمعية حقوق الإنسان " الألمانية وقد جرى اعتقاله سياسياً . وتصور المسرحية الجو الذى يشبه الكابوس المشوب بالقلق والخوف الشديد الذى يصاحب الإرهاب . ويتساءل " روبسير " فى هذه المسرحية قائلا هل نحن نسير ونحن نيام ؟

أليس كذلك ؟ وهو يشعر بعجزه عن أن يتخلص من حالة العجز الكابوسي والعزلة والوحدة التي تجرف كل الشخصيات ويمثل بشنر مرحلة انتقالية فهو ينظر إلى الوراء حتى يصل إلى شيكسبير كما أنه يتطلع إلى التعبيرية Expressionism التي يتميز بها القرن العشرون . وتواصل الغوغاء الثورية في مسرحية " مقتل دانتون " عملها - كما كان يفعل " جاك كيد " Jack Cade - في محاربة تعلم القراءة والكتابة ! كأنها في حملة صليبيّة :

يقول المواطن الأول :

" الموت لمن يقرأ ويكتب ... نحن الشعب . وإرادتنا هي ألاّ يكون ثمة قانون مطلقا . إراتنا هي القانون ، وباسم القانون لن يكون هناك قانون ، الموت لمن يخالفنا !

إن تكنيك المؤلف يتمثل في تعرية الأيديولوجية الثورية ، وكسر تلك الواجهة البراقة التي تحيط بها والدخول إلى أعماق فكرها ، بل كسر جمجمتها ورؤية مابداخلها. ولم يجد المؤلف - وهو من دارسي الطب أيضا - داخل تلك الأيديولوجية وهذه الجمجمة سوى " القدرية التاريخية المخيفة " ، والعناصر الطبيعية الأساسية في الفطرة البشرية ألا وهي : الجنس والخوف والجوع والتعب . " فالفرد ليس إلا مجرُد زَبَد على وجه الموج وليس للعبقرية أية ثمن . ويستتبع تلك المقولات الكئيبة المشار إليها سابقاً أن تستسلم الفردية لإرادة اجتماعية واحدة يمكن أن تخدم المجتمع ككل . ويصل المؤلف في النهاية ، بدافع من إحساسه بالعجز واليأس والإحباط إلى نتيجة مؤداها " أنه إذا كان ثمة شيء يفيد وله جدوى في عصرنا هذا فلا شك أنه العنف " (٢٥) . وفي كل مساء يعترف المؤلف بأنه يصلى طلباً " للمصابيح والأحبال " متطلعا إلى مرحلة ما قبل المقصلة والثورة الفرنسية حينما كانت الحبال وأعمدة المصابيح تستخدم لشنق الأعداء ، أعداء الشعب !! (٢٦) .

ونجد في المسرحية أيضاً " دانتون " في المكان الثوري على خشبة المقصلة يتحدث إلى الجلاد الذي يدفع بصديقه " هيروت " Herault بعيداً عندما يحاول احتضانه ، وهو ضحيّة مثله . يقول " دانتون " في كلماته الأخيرة " هل تستطيع أن تمنع رأسينا المقطوعتين من أن تبادل القبلات في السلة التي تجمع بها الرؤوس . " وهذه الكلمات مقتبسة من " كيد " عندما يجعل الرؤوس المبتورة تتبادل القبل على خشبة المسرح .

وفي المشاهد الأخيرة من المسرحية تسيطر المقصلة على كل شيء ، ويتجمع حولها النساء والرجال يرقصون ويغنون . إنه القانو ن الحديدى للتاريخ ، الذى لا يمكن أن يناضل ضده أحد . وقد فقد المؤلف بشنر شأنه شأن بطله " دانتون " - الإيمان بقوة العمل الثورى وقدرته على إحداث تغيير جوهرى يحملنا إلى مدينة الأحلام ، ولكنه لم يستسلم في وجه تلك القوى غير الراشدة اللامنطقية التى انطلقت من عقالها . لقد وصل إلى طريق مسدود تراجيدى .

٣- تحويل الرعب إلى مؤسسة : الدولة البوليسية

أما فى مسرحيتى " القضيّه " و " ومقتل تاريلكن " Tarelkin وهما من تأليف "ألجزاندر سوكوفو - كوبيلن Alexander Sukhovo kobylin فإننا نجد أن الرعب والإرهاب فى ظل النظام النازى قد تحول إلى مؤسسة وعرف - داخل الجهاز البيروقراطى والبوليسى للدولة .

ويرى المؤلف رؤية مخيفة : وهى أن مكان الرعب لم يعد خشبة المقصلة بل مركز البوليس حيث يُستجوب المشتبه فيهم ، ويتزايد الدافع لإلقاء القبض على الناس بفرض أنهم خونة ومتورطون فى مؤامرات ضد الدولة وتتزايد أبعاد هذا الموقف الذى يهدد بابتلاع روسيا كلها بصورة تصل إلى حد الجنون . وجدير بالذكر أن المؤلف قضى سبع سنوات أمام المحاكم متهماً بقتل عشيقته .

وتقع أحداث النصف الثاني من مسرحية " مقتل تاريلكين " Tarelkin فى قسم شرطه كئيب سيء الإضاءة حيث يجرى التحقيقات بعض الأوغاد ذوى سلوك سيء يرتدون ملابس الشرطة وقد ابتدعوا آلة ضرب بشرية وهى عبارة عن أتباعهم من ذوى الذكاء المنحط . ويتمثل المبدأ الرئيسى للعدالة فى الاتهام بالذنب لمجرد الارتباط ببعض الأشخاص ، ويُدفع بالتجار ومُلاك الأراضى إلى " الغرفة السرية " ، ويعترف الضحايا الذين يعتريهم الفزع وهم مقيدون إلى الكراسى - محرومون من الطعام والشراب - علي شركائهم في الجريمة " كل سكان مدينه بطرسبرج وموسكو ، ويعترفون كذلك بأنهم مصّاصو دماء وذئاب تغذوا على دماء جيرانهم . ويُفتن المحققون والقائمون

على التعـذيب بما يعملون فـيعلنوا " أن كل شيء أصبح ملكاً لنا الآن " ، " إننا سوف نطالب بروسـيا كلها " ... لا يوجد شعب هنا بل مجرد وحوش ضارية ... النفي إلى سـيبـريا والأغـلال هو جزاؤهم . ولذا يجب أن نضع قـانوناً يجعل كل فـرد من أفـراد الشعب معّرضاً للقبض عليه " (٢٧) ... سوف تعمل الآلة من تلقاء نفسها ، إن قسم الشرطة يودى وظيفته بطريقه آلية ، وقد صار الرعب لا وجه له ولا أعـماق ، وليس هناك من يتحمل المسئولية ولاهدف من كل هذا سوى الاستمرار الأعمى للنظام .

٤- الباب السرى لأوبو Ubu :

يتنبأ آلفرد جارى Alfred Jarry في هذا العمل المسرحى بشكل متطرف من أشكال الدولة الإرهابيـة الحديثة ، فـهو يقدم لنا صورة كاريكاتورية حديثة لنماذج من لوردات الحروب الغاصبين والملوك الطغاه فى مسرح شيكسبير . فنجد على سبيل المثال شخصيـة " بيير أوبو " Piere Ubu المهرج المأفـون ، النكرة المتوحشة ، تيمورلنك بورجوازى متخلف عقليا ، شعاره إلى الباب السرى المسحور " حيث يهبط الرعب من خشـبة المقصله إلى حفرة فى الأرض - حيث ينتظر الموت المجهـول طبقات كـاملة من الشعب - القضاة والنبلاء ورجال المال - الذين يبعث بهم على وجه السرعـة إلى تلك الحفرة فى باطن الأرض ، وتواجهنا صورة الجثث وهى تلقى فى تلك الهوة السحقية .

يقول المؤلف الفرنسى ديفد روسّى David Rousset فى كتابه " المملكة الأخرى " وهو وصف للحيـاة فى مـعـسكرات الاعـتـقـال أن " أوبو " Ubu يعـتبـر الشـخـصيـة المسيـطرة في كلٍّ تلك المعـسكرات ، بل إن روحه تحكمـهـا جـمـيعـاً . وعـالمه يـتكون من عناصـر منحطة ، تتـمـيـز بسـيـطرة الأهـواء والقـسـر مـثل الأبواب السـرية ، ومـواكب الضحـايا الذين لا مـلامح ولا وجوه لهم يسـاقـون لكى تتم تصـفـيتـهم جسـدياً بلا سبب واضح . إن الآلة التى ابتكرها " أوبو " Ubu - النسخة الحديثة من المقصلة القديمة - معّدة للعمل ضد العدو والصديق على السواء ويوضح " روسى " Rousset أن أبشع دمـار يمكن أن يلحق بالإنسـان هو القـضـاء على فكره الحـر وهذا هو مـا يـحـدث فى معـسكرات الاعـتـقال حيث يجري غـسيل عـقول الأسرى وتفريغـها ومن ثم يحكم عليهم

بصنع أدوات فنائهم(٢٨) . إن أدوات الجلاد في معسكرات الاعتقال وفنونه التقليدية تتسم بالانحراف إلى الدرجة التي جعلت ذلك الرجعي " جوزيف دو ميستر " Joseph de Maistre غير مقتنع بالعقاب الإلهي الذى سوف يلحق بهذا الجلاد. وطبقا لما يقوله روسيه Rousset ، فقد اكتشف الأسرى في معسكرات الاعتقال روح المرح الساحرة بسبب شخصية " أوبو " ، ولم يكن ذلك نوعا من الإسقاط لشخصياتهم بقدر ما كان نمطا موضوعياً لعالمهم " . لقد خلق " جارى " Jarry من شخصية " أوبو " Ubu نمطاً بشرياً يمثل " كل شيء قبيح وشنيع في هذا العالم " وفي الوقت ذاته يستخدم " كقرين منحط " للجمهور !! وقد استمد الكاتب عناصر تلك الشخصية من مصادر عدة : قراءاته لشكسبير ، وكراهيته لمدرسه في سن المراهقة لأنه كان متسلطاً ، إدراكه بحدسه الصحيح لطبيعة السلطة السياسية التي تتمثل في الحكام الذين يبعثون على الاحتقار ، والذين سوف يقودون أوروبا إلى حربين عالميتين. ولاشك أن شخصية " أبو " هي تجسيد لابتذال الشر . ونرى أيضا في "جيجنول " Guignol - وهي تأليف آلفريد جارى كيف يصبح نكره غرّ - يجسّد غباء الطبقة البورجوازية وتفاهتها - ممثلاً علي مسرح التاريخ ، يحدد مصير الأمم عن طريق السرقة والنهب والذبح . لقد أصبح التاريخ المفزع - كما تقول ميرسيا إلياد " Mircea Eliade بل تاريخ الرعب " فارس " Farce مليئة بالدماء.

٥- نهاية المبادىء الإنسانية :

أثارت الحرب العالمية الأولى ، والثورة الروسية ، وظهور الأحكام الديكتاتوريه في أنحاء أوروبا في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن مسألة الحاكم الإرهابى ومجال الإرهاب وجعلتها في بؤرة الاهتمام . وقد أصبح الكُتاب والمثقفون وقد بهرتم ظاهرة الإرهاب وليس من الأمور التى تبعث علي الدهشة أن تظهر عدة أعمال مسرحية هامة حول هذا الموضوع أثناء الفترة ما بين الحربين الأولى والثانية . ومن أشهر تلك الأعمال، والتي تخدم أغراضى هنا - أعمال المؤلفين المسرحيين من أمثال :
ويتكيوكز Witkiewiez ، و "جولز رومينز Jules Romains وليجركفسك

Lagerkvist ، وبرخت Brecht، و " إستانسلاوا " Stanislawa، و"نوردال جريج Nordahl Grieg وأرماند سلاكر Armand Salacrou ، وإيفيجينى إشفارتز Evgenii Shvarts . وسوف أعود إلى هؤلاء الكتاب بعد قليل لتوضيح القضية التى أثيرها - موضع النقاش .

إن التفاعل بين رجال الثقافة والدولة الإرهابية فى فترة ما بين الحربين أمر بالغ التعقيد ومتغيّر بحيث لا يمكن اختزاله فى صيغة واحدة . فقد كان هناك تأييد صريح ودعم فى بعض الأحيان . وقد أوضحت " هاناه أرندت " Hannah Arendt هذا في كتابها " جذور النظم الشمولية " عندما علّقت على آراء هتلر و ستالين فى الفن وإضطهادهم للفنانين المحدثين قائلة إن هذا لم يحطم الجاذبية التى كانت تمثلها الحركات الشمولية لفنانى مسرح الطليعة (٢٩) . وفى حالات أخرى كانت الاستجابة أكثر غموضاً والتباساً . ويقول الشاعر والكاتب المسرحى ألكساندر بلوك " Alexander Blok في مقال له كتبه عقب ثورة سنه ١٩١٧ م بعنوان " انبهار المبادىء الإنسانية " إن الجماهير لا تريد الحضارة التى كانت موجودة فى السابق ولاتحتاج إليها . لقد ولى زمان المبادىء الإنسانية إذ إن الدولة البوليسية التى تعمل من خلال الجيش والنظام البيروقراطى تقدم أسلوباً أكثر واقعية للحكم . ويرى الكساندر بلوك أن الحضارة تعدّ بمثابة واجهة جذابة في طريقها للتفتيت عندما ندمجها مع العنصر ، الجماهير الجاهلة ، والشعب البربرى فإنه يكتسحها في طريقه (٣٠) . وفى منتصف الثلاثينات من هذا القرن ، أصبحت الديكتاورية موضوعاً للكثير من الجدل ، وقدرٍ غير قليل من الإعجاب من جانب فنانين محددين ومثقفين مُعينين وذلك بعد انتشارها في معظم دول أوروبا وتحولها إلى حقيقة مسيطرة من حقائق الحياة الثقافية و الاجتماعية والسياسية في فترة ما بين الحربين . وقد كتب بول فاليرى Paul valery عام ١٩٣٤ قائلا " إن الديكتاورية في الوقت الحاضر أصبحت مُعدية تماما كما كانت الحرية في الماضى " .

٦- رعب الإرادة الواحدة كمفهوم ميتافيزيقى :

شاركت الفنانة البولندية- الشاعرة والفيلسوفة - المدعوة " ستانسلاوا " Stanislawa ، بلوك Blok في خوفه وتوجسه من الانيهار الحتمى لحضارة

الصفوة وموت الفردية وقد اعتبر " ستانسلاوا " الثورة الفرنسية نقطة التحول الكبرى في اضمحلال الحضارة والثقافة . وفي الوقت نفسه توقع انبهار " فاليرى Valery " بالأسس الفلسفية لفرض إرادة واحدة على الجماهير ، إرادة فرد واحد تُفرض على العديد من الأفراد (٣١) .

أما " وتكاس Witkacy " فهو يعنى بالرعب الروحى أكثر من عنايته بالقهر المادى الذى تمارسه الدولة من خلال القوى العسكرية والقضائية والاقتصادية . أما مجال الإرهاب لديه فهو دوما يحمل نوايا حالمة ، نوع من "اليوتوبيا" Utopia ويهدف من ذلك إلى إعادة الإنسان إلى الإجماع والتناغم المتمثل فى جحافل النمل ومملكته . ويقول الفيلسوف الدينى نيكولاى بيردييف Nikolai Berdyoev " إن اليوتوبيا دائماً يحكمها نظام شمولى ، وطبقاً لعبارة " دستوفسكى " فإن اليوتوبيا نتاج عقلية هندسية مثل عقليه إقليدس . ويضيف " بيردييف إن عَالَم اليوتوبيا يسعى لتنظيم كل جوانب حياته من خلال العقل ، ومن ثم فإنه يجلب السعادة للجنس البشرى مهما كان الثمن .

وفي مسرحية " على حافة اللامعقول - وهي دراما ذات أربعة فصول - يُسْقِط" "وتكاس " Witkacy فكرته عن اليوتوبيا في قابل الأيام فهى تسير وفقاً للفروض العلمية الحديثة فالسعادة تُفرض بالقوة ليس طبقاً لمعطيات هندسة إقليدس Uclides المألوفة بل طبقا لنظرية النسبيّة لأينشتاين Einestein ونظرية مضاعفات الأرقام لكانتر Cantor ، ومبدأ الشك عند " هيسنبرج " Heisenberg والتكامل عند بوهر Bohr . يصور " وتكاس " مستقبل الشموليّة على أنه عالم غير ثابت فى حالة تحول لا نهائى ؛ إن عالم الحكم الشمولى فى رأيه هو مجال سياسى له ستة أبعاد فى حالة استمرارية مطلقة . وهو يستمد الأساليب البغيضة للحكم الشمولي من نظرته الجديدة للطبيعة البشرية : أنها طبيعة طيعّة ، سهلة التشكيل ومن اليسير السيطرة عليها وتحويلها من حالة إلى أخرى .

في الوقت الذى تركز فيه القصص الخيالية المعادية لليوتوبيا عادة على ضحايا النظام القمعي الذين يعيشون فى الحضيض ، وتصّور الكفاح من أجل حياة طبيعية إنسانية ، عادة ما يتمثل هذا فى الحب الرومانسى نجد "وتكاس " في مسرحيته " على

حافة اللامعقول " يركز على الحاكم الديكتاتور ذاته وعلاقته بالشعب . وبدلاً من أن يظهر دولة الإرهاب على أنها انحراف متمرد من وجهة نظر القيم الإنسانية التقليدية نجد الكاتب يتجول بخياله فى أعماق الحاكم الظالم والشعب المظلوم ، وتستمد تلك الروابط مصدر وجودها من المطالب المتغيرة لطبيعة الإنسان دائمة التطور والتغيّر ، فقد ولى عهد المبادىء الإنسانية كما يزعم " بلوك " Blok . لم يعد إنسان المستقبل بحاجة إلى الحرية بل ولم يعد يريدها ، بل يجب أن يتحول عن قصد إلى حشرات عاملة حتى يستعيد سعادته الحيوانية المجردة من العقل ، والمعروفة فقط لأفراد العشائر والقبائل الموغلة في البدائية فى عصور ما قبل التاريخ . وتروق عملية تشبيه الإنسان بالحشرات لوتكاس ، كما راق نفس التشبيه لكتاب مثل " الأخوة كابك " Capek brothers ، وبلجاكوف Bulgakov ، وماياكوفسكى Mayakovsky وأورويل Orwell .

ويصف فاليرى Valery كيفية ابتهاج الحاكم المستبد العصرى بإرغام شعب بأسره على تنفيذ ما يراه هو الحاكم الفرد . ونشهد هذه العملية في مسرحية " على حافة اللامعقول " : حيث يصبح رعايا الحاكم الديكتاتور امتداداً لأفكاره ، جزءاً منه . وتمثل شخصية " واهازار" Wahazar التى يشار إليها بلقب " الوحيد " الوظيفة العليا للعقل الإنسانى ، والشعب يمثل المادة الخام الإنسانية ، الوظائف الآلية التى لا تحتاج إلى عقل . لقد اختزل الطاغية رعاياة حتى صاروا وكأنهم منتجات من تصنيع الالة . والعكس صحيح أيضا إذ إن الحاكم المستبد هو امتداد لكل هؤلاء الذين اختزل وجودهم حتى صاروا مجرد أشياء أو أدوات تنفّذ فكره . ويقضى الطاغية الإرهابى على حرية الآخر وعلى حريته الذاتية أيضاً . فهو عندما يحتوى كل هذه " الأشياء " التى تمثل أدوات فكره فإنه يصبح فى حد ذاته مجموع هذه الأجزاء ومن ثم يصبح قابلاً للاستبدال والتغيير . وتوضح " هاناه آندرت " Hannah Arendt هذا الموقف فى كتابها " جذور الحكم الشمولى " بقولها " لقد أصبح كل الرجال رجلاً واحداً (٣٢) .

أما في مسرحية " على حافة اللامعقول " فإننا نجد د.ريمان Rypman يجرى تجارب غريبه " لشطر الذرات النفسية أو الروحية " ، وخلق كائنات بشرية من "ابن آوى" و"الضبع " بل وحشرات الفراش " وهكذا فإن كونه العالم الوحيد جعله يتخيل

نفسه الإله الأوحد ، وهذا الإله الأوحد - وياللعجب - يمكن إنتاجه آلياً . إن العلم الحديث والتكنولوجيا يمكن أن يُستخدما فى خلق نظام إرهابى قادر على الاستمرار ذاتياً وعلى الانتشار ذاتياً أيضا ، بل وعلى استعداد للإستيلاء على العالم .

وجدير بالذكر أن "وتكاس " الكاتب المسرحى البولندى - عندما تخيل مجالات إرهابه الغريبة لم تكن النظم الشمولية قد برزت إلى حيز الوجود بعد . وقد استمد صور شخصياته من الطغاة من خلال مناقشاته مع " برونسلو Bronislaw و"مالينوفسكى فى مجال الثقافة والانثروبولجيا وقراءاته لشكسبير ، ،ومسرحية " الملك أوبو " Ubu Roi ثم من معرفته بالثورة الفرنسية وتجاربه فى روسيا قبل الثورة الروسية واثناءها وبعدها سنه ١٩١٧ ومشاجراته المستمرة مع والده الفنان المتسلط الذى كان يصيبه بالرعب لإصراره على أن يكون مبدعاً ومستقلاً. وفى مسرحية " هما " They - وهى العظمة التى تتولد عن الحياة فى خوف مستمر فى ظل سلطة غامضة مجهولة لا تعرف لها هوية . فى هذه المسرحية تسيطر الشخصيتان "هما " على حياتنا وتفرضان طغيان المجتمع وجبروته على الفرد حيث توجد حكومة سرية داخل الحكومة المرئية بها لجان غريبة و وكالات تعمل وتخطط لتقييد الفكر والمشاعر .

ولاشك أن الإرهاب الذى ينطلق من عقاله عند نهاية مسرحيات " وتكاس " يمثل انقلاب مسرحى يبعث على الخوف والتهديد لأنه قسرى قمعى لا يمكن التنبؤ به إذ إن جذوره وفكره ومصادر قوته لا يمكن التعرف عليها بسهولة ولا يمكن اختزالها وإرجاعها إلى حزب أو منبر سياسى بعينه . فهى تبدو مزيجاً من اليسار المتطرف واليمين المتطرف فى آن واحد وكل ما ندركه أنها نوع من الرعب يتسم بالسريّه والتنظيم . القوة التى تحركه هى لذة التدمير فى حد ذاتها . ضحاياه يجدون فى موتهم المبرر الوحيد لحياتهم ويتقبلون برضاء المعاناة والإبادة ، بل انهم يختلقون الذرائع ليعجلوا بالقصاص منهم . ونجد بطل المسرحية وهو أحد المثقفين الضعفاء يشعر بالذنب لاعترافه بجريمة لم يرتكبها وقد أحاط به المخبرون السريون والقهر الذهنى بعد أن حطمت " رابطة التشغيل الآلى " مجموعته الفنية الثمنية .

وتعتبر مسرحية " العمل المجهول " - وهى مسرحية مكونة من " أربعة فصول من

الأحلام المزعجة الرديئة والتى ألفها وتكاس عام ١٩٢١ - نسخة من " هاملت " غير أن الأمير يحل محله حّفارو القبور . ويخرج حفّارو القبور ليودعوا سادتهم الثرى فى عالم الموتى ويقومون بدور " القابلات " لعالم يتشكل من جديد . وتحدث ثورة "داخل الثورة " عندما تستولى الغوغاء على السلطة من قادة الثورة . وهكذا تستولى العناصر الدنيا علي الثورة التي تقيم نظامها على أساس دينى زائف وأيديولوجية وهمية وتصنع تلك العناصر " العمل المجهول " - ثورة إرهابية حقيقية . فتكتسح الدهماء التى لا وجه لها الحواجز وتنجح فى القضاء على الجماهير وتسود الغوغائية . وينتصر العنف عندما يدفن الفكر . وتصرخ الغوغاء تحت قيادة "لوباك" Lopak ، حفّار القبور ، " هيا بنا إلى القصر لنعلق المشانق للحكومة كلها " ويجرى شنق قادة الثورة الأولى - أصحاب الدولة الدينية الزائفة - على مقصلة تعدّ بطريقه مرتجلة . ويتردد عبر سراديب التاريخ تلك الصيحة " إلى أعمدة المصابيح " حيث يتم شنق اعداء الثورة وهذا يذكرنا بما حدث أثناء الثورة الفرنسية عندما كانت تطلق تلك العبارة . " لتسقط الفردية ولتحيا الجماهير إرادة واحدة لا تنفصل " (٣٣) .

٧- إما هم وإما نحن

فى عام ١٩٢٠ كانت الحرب الأهلية فى الاتحاد السوفيتى تمر بأحرج مراحلها حيث كان أعداء الثورة فى الداخل يُهّددون وجود النظام البولشيفى الجديد Bolshevik تحت تحريض بتدخل خارجى . وفى ظل هذه الظروف أصبحت الأراضى التى يحتلها السوفيت يحكمها الرعب والإرهاب كأحد أساليب الحكم . ويبرر فيكتورسيرج Victor Serge فى كتابه " العام الأول فى الثورة الروسية " هذا الموقف الذى يحكمه الإرهاب والرعب بمبررات عديدة قائلا لم يكن هناك خيار ، إما أن تحطم الأعداء وأما أن تتحطم أنت ، كذلك لم تحدث ثورة مطلقاً بدون إرهاب وبث الرعب ولم يكن ثمة أبرياء فى الطبقة البورجوازية ، بل إن الرعب الأحمر أقل دموية من الرعب الأبيض . ولاشك أن عدد الذين قتلوا رمياً بالرصاص خلال اسبوع واحد فى باريس على أيدى قوات فيرساى Versailles أو فى يوم واحد أثناء معركة فيردن verdun أقل

بكثير ممن ماتوا خلال الحرب الأهلية من الرعب والإرهاب .

ومن الأدلة الأخرى التى يسوقها رجال الثورة البولشيفيّة دفاعاً عن الرعب والإرهاب تلك المقارنة التى يعقدونها بين الثورة الفرنسية العظيمة وثورتهم . لقد رأى رجال ونساء ثورة سنه ١٩١٧ أنهم يكررون أحداث وشخوص ثورة سنه ١٧٨٩ . يقول سيرج Serge " إ ن أيام شهر سبتمبر تلك تذكرنا بنظيرها في الثورة الفرنسية ، وهى مثل سابقتها ولأسباب مشابهة ، تعلن بداية عصر الرعب "(٣٤) وكما كان الحال مع الثورة الفرنسية ، لم يكن الرعب مجرد سلاح في الثورة الروسية ، بالغ الأهمية فى حسم الصراع الطبقى بل كان أيضاً أداة رهيبة لتطهير البروليتاريا الديكتاتوريه داخلياً. بعبارة أخرى كان الرعب ضرورياً لإزاحة المنافسين والتخلص من أى شخص يعتبر مصدراً محتملاً للخطر . وعلى عكس الاحتفالات العامة التى كانت تقام حول المقصلة أثناء الثورة الفرنسية فى باريس ، فإن الرعب والإرهاب اثناء الثورة البلشفيّة كان يتم فى سرية حقيقية ولم يكن المتهم يمنح حق الدفاع عن نفسه . وكانت عمليات القتل تجرى بسرعة وفى هدوء فى البدرُمات وباستخدام المسدسات تجنبا لإثارة العواطف .

أما فى " اللغز " The mystery وهى أوبرا خفيفه من نوع Bouffe الذى كان سائدا في القرن التاسع عشر فإن " فلاديمير ماياكوفسكي يستوحى الوضع السياسى فى عصره والانتقام الذي لا هوادة فيه ضد أعداء الطبقة العاملة . وباسم الطبقة العاملة- التى يصورها " ويتكاس " فى " العمل المجهول " الذى أشرنا إليه سابقا على أنها طبقه وحشيه ذات زى موحد ، رمادية اللون ، ذات رائحة عفنة لزجة - باسم هذه الطبقة يبرر الشاعر العنف والقضاء على المعارضين من أعداء الثورة قائلا :

القذر : إما نحن وإما هم !

الفلاح : افسحوا الطريق لسيطرة الرعب وحكمه

الحداد : بالتأكيد يا رفاق ، لنلقى بهؤلاء المرضى جانباً

وفى الخطاب الطويل الذى يلقيه " مان " Man الذي يبدو وكأنه يسير على الماء يرفض فضائل التهذيب والغفران تأييداً للعدوان ، إن الرعب سلاح طبيعى وضرورى فى أى حرب أهليه لايحتاج وجوده لاعتذار أو تبرير .

٨- الدّعاية الإرهابية والإرهاب الدّعائى

كتب " جولز أو جولى رومينز " Jules Romains عام ١٩٢٣ أشهر مسرحية عالمية حديثة حافلة بالإشارات الضمنية عن رعب الدولة أو إرهاب الدولة وهى " د.نوك Dr.Knock " ، أو " انتصار الطب" وقد كتبها متستراً وراء قالب " الفارس" الفرنسى التقليدي Farce . والكاتب مولع ولعاً شديداً بترابط المجموعات التى يتألف منها المجتمع طبقا لنظريته التى مارسها فى حياته عن " توحُّد الجماعات " . وهو يشارك " ويتكاس " اهتمامه الفلسفى بفرض إرادة واحدة - إرادة فرد واحد - على المجموع وكان مبهوراً بفكرة الحاكم الديكتاتور . ولكن " ويتكاس " كان يخشى تحلل الفردية بينما " رومينز " يحفل كثيراً باندماج الأفراد فى المجموعات وذوبانها فيها من خلال " العدوى الفكرية " Contagion of ideas ويبحث دكتور نوك - الشخصية المحوريه - في تكوين وعى جماعى من خلال ديانة عالمية لها طقوسها الخاصة بها يكون هو قسِّيسها الأعظم ويعيش البطل على مخاوف الناس ونقاط ضعفهم البشرية، مستخدماً الرعب والخوف من المرض - " الخوف البطىء " لكى يحيل مدينة نائمة مؤلفة من أفراد منعزلين إلى تروس فى آلة تدور وتعمل بسلاسة. ويجد سكان المدينة أن حياتهم أصبحت ذات معنى ويشعرون أنهم ينتمون إلى كيان أكبر منهم . وفى نهاية المسرحية يتحول سكان القرية القديمة إلى أفراد فى مجمع طبى عصرى . لقد أصبحوا جميعاً جزءاً فى مشروع جماعى ضخم .

تعّد مسرحية " دكتور نوك " بحق إحدى مسرحيات فتره ما بين الحربين التى تتنبأ بالكثير مما يمكن أن يحدث مستقبلا . ففى بساطة شديدة تتحولّ الأقصوصة إلى قصة رمزية ذات مغزى تناسب كل الأزمنة الحديثة . إنها تتنبأ بتاريخ الطب المعاصر ، كما أنها تتنبأ بالتقنية الحديثة التي تخلق مزيداً من الحاجات وتحافظ على استمرار الخضوع للسلطة وتحلل أساليب إدارة الدول التى تتألف من أجناس مختلفة سواء أكانت تلك الدول رأسمالية أو اشتراكية وكيفية السيطرة على كل فرد من أفراد المجتمع .

يتمكن " دكتور نوك " - من خلال تملكه لزمام أساليب الدعاية العصريه والتربية العقائديه من إرهاب مجتمع بأسره وجعله خاضعا لإرادته . وهو يفعل كل ما يستطيع

لصالح مرضاه بأن يجعلهم يدركون أن الإنسان الصحيح هو فى الحقيقة إنسان مريض ولكنه لا يدرك أنه مريض ! إن يوتوبيا الدكتور " نوك " - وهى مجتمع طبى يمكن أن يكون رأسماليا أو اشتراكيا - تمثل المجتمع الذى يحكمه نظام شمولى قائم على الإرهاب والخوف من الموت والمرض ، والخالي من العنف المكشوف ، إنه عنف قائم على السيطره على العقل .

ويعجب " رومينز " بروح الطبيب الخلاقة التى تحول مجموعة أفراد منفصلة إلى كيان جماعى متماسك ونحن لا نستطيع أن نكتشف ما إذا كان هذا الطبيب عبقرياً أم مشعوذاً دجّالاً فهو يرتدى قناع الوقار والرزانة ويدرك تماما أن التهديد الأكبر لمجتمعه الطبى يأتى من " الضحك " . لقد انتصر ذات مرة عندما أرعب الغلامين وانتزع منهما الرغبة في الضحك فأصبح الخضوع له الآن كاملاً . ونضحك نحن الجمهور علي هذا المشهد ولكن مم نضحك ؟ إن الإرهاب الطبى الذى يمارسه دكتور "نوك " يخلق مجتمعاً عصرياً منظماً ، ولكنه مجتمع مُعَقَّم مطهر .

٦- تاريخ الجلاد " يحيا القتلة "

في مسرحية : الجلاد " سنه ١٩٣٣ يقارن بار ليجركفت Par Lagerkvist بين الرعب التقليدى ، والإرهاب الفاشى من خلال نبذه تاريخية عن الجلاد عبر القرون . في الجزء الأول من المسرحية - الذى تدور أحداثه فى حانة فى العصور الوسطى - يمثل الجلاد شخصية تعيش خارج المجتمع تحوط به الرهبة وإن كان معروفاً جيداً للجميع. إن شخصية الجلاد توقف مدّ الانجذاب البشرى نحو الشر والعنف . لاشك أن الخوف الشديد يأتي من الدين والمجتمع ونحن بحاجة إلى هذا الخوف فى عالم قاس ساقط عنيف مدرك لآثامه وتسيطر عليه الخزعبلات والأوهام (وهى أقل تدميراً من الأيديولوجية السياسية) وفي مسرحية الجلاد يكشف الشعب " أن للشر قوة شافية خاصة حينما يكون جزءاً من عالم متكامل من المعتقدات . ويزعم عدو الثورة " جوزيف دوميستر " Josseph De Maistre أن الجلاد هو أساس الحضارة ذاتها ، فهو يقول " إن العظمة كلها والقوة والتبعيّة ترتكز على وجود الجلاد . فإذا ما تخلصت من

وجود هذا الوكيل ففي تلك اللحظة ستحل الفوضى محل النظام وتتهاوى العروش ويختفي المجتمع (٣٦) .

وفي الجزء الثاني من المسرحية تجرى الأحداث في ملهى ليلي في أوائل الثلاثينات حيث يعبد الناس الشر الذى لا تحدّه قيود وتتحول العبادة إلى احتفال حافل بالعنف . لقد تحول الجلاد ذاته إلى إلة - بدلا من أن يكون أداة لتنفيذ مشيئة الله ! إن الهدف الأيديولوجي (وهو يبدأ بالتربية العقائدية للأطفال) يتمثل في تطهير البشرية من الأفراد الذين يظهرون اختلافاً عن باقي أفراد المجتمع . ينبغي القضاء على كل من يفكر بطريقه مختلفة تحقيقاً للولع الشديد الذى يصل إلى حد الهوس بفكرة التوحد والإجماع يجب تصفية كل من يخالف جسدياً . في تلك الظروف ينطلق الشر من عقاله، ويغدو العنف غاية في حد ذاته .

يتجاوز تحليل " ليجركفست Lagerkvist لظهور الإرهاب الناشي التفسير الطبقي أو الاقتصادى ، كما يفعل برخت . إن الكاتب المسرحي السويدي يغوص في أعماق هذا الافتتان البشري بالشر وطقوس الإرهاب ، والعلاقة القائمة بين الجنس والعنف ، والميول السادية والكراهية العنصرية وهي جميعاً تتجاوز الحدود الاقتصادية والطبقية. ويعلن أحد الفاشيين المشاركين في الاحتفال : " لم تعد هناك طبقات " . إن مظاهر الإرهاب العنصرى التي عرف النازيون جيداً كيف يستغلونها تكمن في أعماق النفس البشرية وهذا يفسر انجذاب كل الشعب في ألمانيا إلى الفاشية على نطاق واسع بين كل الطبقات .

وتتحلّل عُرى المجتمع الإنساني عندما يتحول الجلاد - ومايرمز له من القصاص من الأشرار - إلى معبود للجماهير المنوّمة مغناطيسياً - وهذا عكس ما كان يخشاه ميستر Maistre . يصور الكاتب الرعب كمشهد عام له تأثير مسرحي ساحق بعرضه المسرحية كلها في أماكن عامة للشراب واللهو . في المجتمع الفاشي تختفي الخطوط الفاصلة بين الجلاد والشعب ، وتزداد الألفة بين الجلاد والغوغاء حتى تقوم الغوغاء نفسها بدور الجلاد في النهاية . ويهاجم جندى الجلاد لعدم كفاءته قائلاً " إنه يجب أن يستخدم سلاحاً آلياً " وعندما يدلف إلى الحانة عدد من القتلة تهتف الحشود الغوغائية " يحيا القتلة (٣٨) . وفي خاتمة مسرحية " الجلاد " الموجزة التي تقع في

مدينة جلجسة Golgotha بهدف إضفاء بُعدٍ ميتافيزيقى خارج نطاق الزمن - يدافع الجلاد عن نفسه . فالجلاد - هو الأخ الاكبر للمسيح - يحمل على كاهله خطايا البشر وعنفهم ويشرح للبشرية دوره قائلاً " أنا مسيحكم " (٣٩) عندما يضعف الإيمان بقدرة الدين على الخلاص ، ويموت الإله ، المخلّص الضعيف الفاشل ، فإن كل ما يتبقى هو الطبيعة البشرية الفاسدة والجلاد .

١٠- نظرة إلى التاريخ من خلال عدسات التاريخ :

عام ١٧٨٩ وعام ١٨٧١ من المنظور التاريخى لعام ١٩١٧: بعد عام ١٩١٧ قام لفيف من كتاب المسرح اليساريين بإعادة تفسير الثورة الفرنسية ومجتمع باريس مستلهمين تجارب الثورة الروسية . وأعادوا فحص ودراسة استخدام الرعب والإرهاب للدفاع عن الثورة فى ضوء الأحداث التى وقعت فى روسيا .

تعتبر الكاتبة المسرحية البولندية " ستانسلاوا " أول كاتبة مسرحية أوروبية معروفة تنظر إلى الثورة الفرنسية من المنظور التاريخى لثوره ١٩١٧ الروسيه وذلك فى مسرحياتها التاريخية " قضية دانتون " Danton's Case و " ثيثرميدور" The rmidor.

وهى تعنى الشهر الحار ، الشهر الحادى عشر حسب تقويم الثورة الفرنسية وهو يمتد من الثامن عشر من يوليو إلى العشرين أغسطس) . وقد اعتمدت فى مادتها العلمية على كتابات المؤرخ " البرت ماثييز Albert Mathiez وإعادة تأهيل شخصية الإرهابي " روبسبيير " Robespierre التى تعتبر كبش الفداء لكل الجرائم والتجاوزات التى حدثت أثناء الثورة الفرنسية . أعادت الكاتبة قراءة تاريخ الثورة الفرنسية فى ضوء الثورة البولشيفيّة الحديثة ولم تجد فيه ما يبرر الرعب والإرهاب بل وجدت فيه تحذيراً مما يمكن أن يحدث فى روسيا إذا سارت الأمور على هذا النحو ، فقد كشفت المقارنة عن أن الشر يكمن فى الآلية الثورية " .

تقول الكاتبة المسرحية البولندية إن مأساة كل الثورات أنها يأتى عليها حين من الدهر تتمركز فيه كل الأمور حول قائد واحد ، تؤول إليه كل السلطة بعد صراع مميت

مع منافسيه . ولا يستطيع هذا القائد الظاهر الذى لا يفسد أن ينفذ الجمهورية إلا من خلال سلطاته الديكتاتورية ، وعندما يفعل هذا فإنه بالضرورة يقضي على الديمقراطية التى جاء لكى يحافظ عليها . وهكذا - فإن رجل الأعمال الجسام الحاسم - نابليون Napoleon - الطاغية المُظفّر يغتصب السلطة مستخدماً فكر فيلسوفه الأيديولوجى المستنير المتأمل روبسبيير لتحقيق أهدافه الخاصة نحو مشروع جماعى يخدم البشريه جمعاء . لابد وأن يتغلغل فكر عقل بشرى واحد وإرادته فى كل جنبات المجتمع بأسره ويحدد له كل حركاته . من هنا فإن الكاتبة تعبّر عن مفهوم الحكم الشمولى الذى عبّر عنه " فاليرى " Valery بيد أنها ترى فيه - نتيجة قاتلة من نتائج الآلية الثورية التى لا يمكن أن تأتى بشىء سوى الطغيان والكوارث .

تعالج " قضية دانتون " - حسب رؤيه الكاتبة - فن السياسة بأسلوب يتجاوز السياسة، أى أنها تقف على الحياد دون أن تؤيد موقفاً أيديولوجياً معيناً . ولأول مرة تجعل الكاتبة المسرحية من رمز الثورة الفرنسية روبسبير شخصية إنسانية ممكن تصديق ما تفعل رغم أنها شخصية غير محبوبة . هذا فى الوقت الذى رسم فيه بشنر شخصية دانتون كشخصية سلبية ثائرة كالبركان تترنح تحت وطأة الموت فى معركتها غير المتكافئه مع " روبسبيير " كشخصية لامعة غير قابلة للفساد ، ذات مبادىء سامية. (أى أنه رجل دولة يواجه القرارات السياسية ونتائجها بشجاعة ويتحمل عبء حكم فرنسا وهى على حافه الفوضى ، ويوفر لها الحماية من هجمات الأعداء علي نظامها الجمهورى الجديد فى الداخل والخارج . ويقف " دانتون " على رأس هؤلاء الأعداء بدهائه وعنفوانه . ويعترف " دانتون " بأن الرعب يحكمه اليأس (٤٠) ، فى محاولة منه لتجنب قتل الخائن " دانتون " لأنه يعرف أن مثل هذا التصرف اليائس سوف يزيد من أعداء الثورة المضادة . " إن قضية " دانتون " تمثل معضلة لأننا إذا ما خسرنا فسوف نخسر الثورة كلها ، وإذا انتصرنا فإننا سوف نكون قد خسرنا أيضا"(٤١).

تقدم الكاتبة البولندية بأسلوبها الموضوعى المتميز مشهداً هادئا يجلس فيه روبسبيير متأملا وحيداً فى غرفته التى تشبه الدير مع مساعدة القديس العادل معترفاً بأنه عندما حّول الرعب إلى مؤسسة فإنه بهذا التصرف قضى علي الثورة . وهو يتنبأ

بسقوطه وقيام الديكتاتورية الجديدة التى تركز على القومية والعسكرية والجشع . هذا عكس ما يقدمه " بشنر " من حركات مسرحية. والإحساس المتزايد بالشفقة الذى يثيره مشهد وفاة دانتون العظيم حيث المقصلة والجلاد والزوجة التى تطالب بأن تلحق بزوجها إلى عالـــم الموت (رغم أن هذا غير صحيح تاريخيا) وهـــى تتحدى الجميع صائحـــه" يحيا الملك " . وإذا عدنا مرة أخرى إلى المشهد الأخير " لروبسبير " عند الكاتبة المسرحية البولندية نجد أنه يقول ساخراً " إن المستقبل للمرحوم " دانتون "(٤٢) إن أخلاقيات رجال العصابات أمثال "دانتون" و "نابليون" هى التى سوف تنتصر . يجب أن يُقضى علي أمثال " روبسبيير " حتي يولد القرن التاسع عشر وهو زمان المرتزقة والفاسدين والدمويين ، ثم يعقبه زماننا - القرن العشرون - عصر القوميات والحروب الاستعمارية والرعب . إن الرعب الذى كان " روبسبير " الرقيق الانطوائى يأمل أن يسيطر عليه باسم سيادة الفضيلة قد أفضى إلى القرن العشرين بأنظمة حكمه الشمولية وسقوط المثل العليا الثورية . تلك هى الآلية التراجيدية التى تفرزها الثورة فى رأى الكاتبة البولندية " ستانسيلاوا Stanislawa .

١١- كوميون باريس The Paris Commune المرة القادمة ، مزيد من الرعب يبدى نورداهل جريج Nordahl Grieg فى " الهـــزيمة " ، و " برتولت بريخت Bertolt Brecht فى " أيام الكوميون " التزامهما بالمثل العليا السائدة فى "الكوميونات " ولأنهما ينتقدان فشل هذه المثل نتيجة للإفراط فى حسن النوايا والإيمان بالمثل . لقد كشف نجاح الثورة البلشفيّة Bolshevik عما كان ينبغى أن يحدث بالضبط . لم يكن زعماء " الكوميون " Commune من القسوة بالقدر الكافي فى فرضهم الرعب وسحق أعداء الثورة . الدرس المستفاد من " الكوميون " بصفة أساسية هو الحاجة إلى السلطة الديكتاورية ، والرعب الأحمر والمبادرة العسكرية العدوانية وقد أوضح تروتسكى Trotsky أن التزام " كوميون " باريس بالشرعية القانونية كان السبب الرئيسى فى فشله ثم إن العاطفية والكرم مع الأعداء أدى في النهاية إلى ذبح الآلاف فى " الأسبوع الدموى " فى شهر مايو دونما هوادة من أعداء " الكوميون " . وقد قال تروتسكى Trotsky عن الرعب والإرهاب الذى مارسه السوفيت أثناء

الحرب الأهلية " إننا نثأر وننتقم لفشل الكوميون " وقد اتّبع برخت وجريج نفس الخط في الدفاع عن قضية الشيوعية فى رسمها المسرحى للشخصيات فى "الكوميون "، رغم أنه كان لكل منهما أسلوبه المختلف ونتائجه المختلفة .

أصبح " كوميون باريس " - الذى استمر خمسة وستين يوماً فقط وكان أول ثورة للطبقة العمالية - موضوعاً - بعيداً عن عالم الدراما في فرنسا قرابة قرن من الزمان بسبب المناخ السياسى العام الذى جعل من فكرة " الكوميون " أمراً محرماً . بالطبع كانت هناك بعض المسرحيات التى كتبت عن الموضوع ولكنها كانت محاولة خجولة لإثارة الشفقة تجاه أنصار " الكوميون " الذين هُزموا ونُفُوا لدفاعهم عن قضية خاسرة مضللة (أنتج بعض هذه المسرحيات "أنطوان" علي المسرح الحر فى أواخر ١٨٨٠ و ١٨٩٠) وكان معظم الكتاب المشهورين فى هذه الفترة ضد فكرة "الكوميونات"، إذ إن الثقافة الرسمية كانت ترفض وتتجاهل أحداث سنه١٨٧١ بكل دلالاتها ، ولم يجرؤ أحد من الكتاب في فرنسا أن يثنى على فضائل " الكوميون " حتى جاء "آداموف" Adamov سنه ١٩٦٠ ، ثم أعقبه طوفان من المسرحيات الفرنسية فى ذات الموضوع بعد ثورة سنه ١٩٦٨ فى عالم المسرح التي حاولت إعادة تمثيل " أيام الكوميون " Days of the Commune .

بيد أن الموقف فى روسيا بعد عام ١٩١٧ انقلب إلي النقيض تماماً فقد كُتبت مئات المسرحيات عن " الكوميون " وجرى عرضها في العشرينات وكانت هذه المسرحيات تحتفى بأسلوب الحياه فى " الكوميون " وتمجّد قيم المساواة الاجتماعية وتكيل له الثناء باعتباره بداية الثورة العالمية وتربط بينه وبين الثورة البُلشفية Bolshevik مباشرة التى أتمّت بنجاح ما بدأه الرجال والنساء عام ١٨٧١ .

أما الذين كتبوا هذه المسرحيات فقد كانوا عادة هواة يشتركون بها فى العروض المسرحية التى كانت تُقدم فى النوادى والمصانع ووحدات الجيش فى الثامن عشر من مارس ، عيد إقامة " كوميون باريس " وقد كان هذا اليوم عطلة رسمية فى الاتحاد السوفيتي . ويجدر أن نذكر أن هذه المسرحيات كانت تحتفل بالجوانب البطولية المبهجة في حياة الكوميون من خلال أشكال غير تقليدية للدراما التى تمجّد الشيوعية والجماهير والمحاكمات وعروض الأوبرا التى تعاد كتابتها لخدمة قضايا الشيوعية ،

وعروض السيرك التى تمجّد الفلاحين الذين يرتدون ملابس زرقاء . وبالتالى فإن هذه المسرحيات كانت عبارة عن مسرحيات جماعية تمتدح الشعب ، وليس القادة . أظهرت هذه النوعية من المسرحيات " الكوميون " على أنه شيء ناجح وأنه كان بمثابة إرهاص عن ثورة سنة ١٩١٧. وتجارب وخبرات روسيا قبل حدوثها - كأن الموتى والأحياء يتصافحون . حقيقة الأمر أن مثل هذه الأعمال كانت تمثل " العمل المجهول " . جزء من هوس مسرحى هائل فى كل أرجاء الاتحاد السوفيتى وقد انتعش هذا اللون وازدهر لمدة عشر سنوات تقريبا حتى عام ١٩٢٨ عندما كبته " ستالين " stalin وسيطر على الفنون من خلال نظام مركزى يقتلع كل ما هو محلى وتلقائى ويغرس مكانه معايير جمالية موحدة عن الواقعية الاجتماعية الاشتراكية .

من خلال هذا الكم الهائل من المسرحيات عن " الكوميون " فى روسيا نبت استقلال المسرح واستقلال الموضوعات التى يعالجها ، ومن هذه التربة نبتت أعمال برخت ، و"جريج " المسرحية . مثال ذلك مسرحية " الهزيمة " The Defeat - وهى أكثر المسرحيات التى كُتبت عن " الكوميون " ثراءً وأعمها من حيث المعالجة الفاحصة لمشكلة "الرعب الأحمر" - وقد كتبها المؤلف عام ١٩٣٧ بعد زيارته للاتحاد السوفيتى وفى ظل الحرب الأهلية الاسبانية . وقد أدى نجاح الفاشية المتزايد فى أوروبا إلى جعل الدروس المستفادة من " الكوميون" أكثر وضوحاً وجلاءً . كان من الضرورى توجيه الضربات إلى أعداء الثورة منذ البداية . كان نورداهل جريج Nordahl Grieg رجل أعمال لا أقوال ، شديد الالتزام بالشيوعية ، رومانسياً مندفعاً ، يؤمن بإتخاذ القرارات الحاسمة ويحب المغامرات . عمل بحاراً فى سن التاسعة عشرة ثم سافر إلى الصين فى سنه ١٩٢٧ إبان احتدام الحرب الأهلية ، ثم سافر إلى روسيا - موسكو بالتحديد فى الفترة من سنه ١٩٣٣ حتى سنه ١٩٣٤ حيث نمت بينه وبين " ميرهولد " Meyerhold وبورس بولنياك Boris Pilnyak صداقة قوية وأصبح من أنصار " ستالين " المخلصين الذين يدافعون عن محاكمات التطهير لأعداء الثورة . وقد زار إسبانيا سنه ١٩٣٦ م حيث انضمّ إلى المقاومة النرويجية سنه ١٩٤٠ م وقُتل فى غارة على برلين عام ١٩٤٣ . برغم التزام جريج الشخصى الشديد ، إلا أن مسرحية " الهزيمة " تؤكد على المشكلة التراجيدية التى تكمن فى قضايا الثورة التى لابد من الدفاع

عنها حتى ولو كان ذلك باستخدام الأساليب الحقيرة التى يلجأ إليها الأعداء ، ويستتبع ذلك تضحيات كثيرة تجعل من تلك القضايا أموراً لا تستحق الحفاظ عليها . بعبارة أخرى لقد كان " الكوميون " تعبيراً مرحاً تلقائياً عن الرغبة فى الحياة والحب ولكن القائمين عليه من الرجال والنساء حكموا عليه بالفشل ؛ " الكوميون " ثورة تُغنِّى ، والثورات لا تنتصر بالأغانى فقط . كان القائمون على أمر " الكوميون " بحاجة إلى الثأر والانتقام والرعب والعسكرية المنظمة العدوانية لكى ينقذوه من الفشل. وبعبارة أخرى كانوا بحاجة ماسة إلى تلك الصفات التى يتمتع بها المحاربون من رجولة وعداونية وشمولية ... وهى الصفات التى صورتها الكاتبة المسرحية البولندية " ستانسلاوا " فى مسرحيتها " قضية دانتون " باعتبارها بداية الطريق نحو الديكتاتورية وانهيار المثل الثورية .

يعالج " جريج " بطريقة مسرحية المواقف المتناقضة العديدة التى يتخذها المشاركون فى النضال الثورى ، والصدام الجدلى الذى يدور بينهم فى شكل سلسلة طويلة من الحوارات التى تظل دون حسم لأنها ليست قابلة للحسم أو الحل . ويقابل الكاتب بين الإنسانية والرقة والإيمان بالحب من ناحية وبين مطالب الثورة من رعب وعنف وتدمير النظام القديم . فعندما يشكو " جنرال روسيل " Rossel فى يأس من أنه لا يستطيع أن يكسب المعركة بدون قوات منظمة ، يعارضه أحد سكّان " الكوميون " بإصراره على أن يستمتع بحريه الآن وليس في المستقبل - ولا يحارب إلى جانبه ؟ لماذا يحارب الشعب إذا لم يحظ بالحب والطعام والشراب والحياة الحسية الثرية ؟!

يرسم جريج فى مسرحية " الهزيمة " العديد من الشخصيات التى لا تنسى . فمن هذه الشخصيات : " فالرين " Valrin الفنان المثالى الأمين ، والماركيز " دو بلوك " De Ploeuc الماكر المخادع نائب محافظ البنك ، والفنان الثورى النرجسى جوستاف Gustave ومن أقوى الشخصيات فى هذا العمل الدرامى : الإرهابى الثورى الشاب " راؤول ريجـــولت " Rigault ونظيره على الجانب الآخر : أدولف Adolphe إرهابى الدولة الذى يبلغ من العمر ثمانين عاماً . وعلي الرغم من أنهما على طرفى نقيض ، إلا أنهما متشابهان فى كونهما يتمتعان بالقسوة والبرود وغياب المشاعر الإنسانية ، وعزلتها وخلو حياتهما من الروابط الإنسانية بالإضافة إلى التمسك

الشديد بالجوانب الأيدلوجية ، كما أن أحدهما عاجز جنسياً والآخر فاسق ماجن ، وهما يحتقران الحياة ويكرهانها وهذه الكراهية وذلك الاحتقار هما مصدر قوتهما .

يجعل " جريج " من الارهابى الثورى شخصية آسرة من الناحية المنطقية ومفزعة من الناحية السلوكية بقدر ما يستطيع . فنحن نجد - "ريجولت " Rigault - وهو طالب طب مفصول بسبب آرائه الراديكالية ومن روّاد الحانات ودور البغاء - يتقلد منصب رئيس الشرطة والمدعى العام فى ظل نظام " الكوميون " Commune . وقد قتل على يد قوات فرساى وهو فى سن الخامسة والعشرين لأنه كان من أنصار قتل الرهائن رمياً بالرصاص . لقد كان دومًا " البقعة السوداء " فى " الكوميون " يحظى باحتقار وكراهية الجميع غير أن المؤلف جعل من مناقشاته أمراً شديد الإقناع والإغراء . ويقوم " ريجولت " Rigault بالشرح وتوضيح الأمور إلى " فارلين " Varlin الذى استولى عليه الفزع قائلا :

" كان من الممكن أن أنقذ عشرة آلاف شخص لو أنكم سمحتم لى بأن أصيب فرساى Versailes بالشلل انظر ماذا فعل حبك للإنسانية ! إنك جلاّد . (يصرخ أقتلوهم رمياً بالرصاص حتى آخر رجل !!

سقط كبير الأساقفة هناك ! إذا لم أكن قد صنعت عملاً طيباً واحداً طيلة حياتى ، فها أنذا أصنعه . لقد أوضحت للجميع أننا نستطيع أن نقتل كبير الأساقفة كما تقتل قوات فرساى عاملاً . هكذا تناقصت خرافات الناس خرافة أخرى .

إننى أستخدم ذكائى واحتفظ بحق التمييز بين الإبادة الذكية الهادفة وبين الإبادة الغبيّة السخيفة (٤٣) .

ويوضح " جريج " فى مشهد " محافظ البنك " (وهو المشهد الذى حاكاه "بريخت" فيما بعد) كيف أنه من السهولة بمكان أن ينخدع العامل العجوز الأمين " بسليه " Beslay ويحترم قداسة ذهب فرنسا (والحقيقه أن هذا الذهب يُستخدم لتمويل قمع الكوميون) . أما المال وسطوته على البشر فهو أقوى من سطوة الرعب . يقول محافظ البنك لمبعوث فرساى : " إن العامل الحرفى بسليه " لديه أحلام ومُثُل صغار الناس : " الأمانة والتدبير " . إنه يزعم أنه اشتراكى ولكنه يفتقر إلى الخيال الضرورى لقلب نظام المجتمع ، ويستطرد قائلا : " أشعر أن المجتمع القائم الآن له رفيق لا يهزم : ألا

وهو خوف الاشتراكيين ذاتهم من الاشتراكية . " ومن هذا المنظور فإن " ريجولت " متورط فـــى نشاطه قليل الضرر نسبياً وهو تنظيم الإرهاب وإلقاء القبض على الرهائن " (٤٤) . و" أهم تلك الرهائن الحقيقية هو كُتَل الذهب الموجودة فـــى بنك فرنسا " (٤٥).

كتب " برخت " مسرحيته " أيام الكوميون " فى سنه ١٩٤٨ - سنه ١٩٤٩ فى مدينة " زيورخ " بعد قراءته لمسرحية " جريج " Grieg ونحن نعلم أن " برخت " أعجب بمسرحية جريج " الهزيمة " ورشّحها إلى بسكاتور Piscator وخطط لأن يقوم بإعدادها بنفسه . أما مسرحية " أيام الكوميون " فهى مسرحية تتسم بالأصالة وتحتوى على عدد قليل من الشخصيات والملامح التى استقى " برخت " مادتها من جريج - وهى بمثابة معارضة ونقيض - كما يقول المؤلف نفسه - لمسرحية الهزيمة . وكانت أول إنتـاج لمســرحــيــة طويلة كاملة له على مســرح " برليـز أنسـامـبل Berliner Ensemble .

من السـهـولة بمكان أن ندرك الأسـبـاب التى حَـدَت ببـرخت لرفض رؤية جـريج التراجيدية للكوميون ، وتصويره للعزلة والخوف الذى يعانى منه الأبطال فى مواجهة الموت من أجل قضية خاسرة والإحساس الساحق بالغليان العاطفي والكارثة التى توشك أن تقع ، جنباً إلي جنب مع رسمه البارع لشخصية الرجل الواحد القادر على إنقاذ الثورة ألا وهو الإرهابى التاسى الجسور " ريجولت " . أما فى ردّ برخت على جريج ، فإن بؤرة الاهتمام تضيق لتركز على فشل القيادة في فهم الاستراتيجية الثورية السليمة . إن فشل " الكوميون " يبدو فشلاً مؤقتاً ، إذا ما نظرنا إليه من منظور نجاح الثورة الروسية وإقامة حكومات شيوعية فى أوروبا الشرقية والمانيا الشرقية . وينمو بل يتنامى فى أعماق الشخصيات الإيجابية فى مسرحية " أيام الكوميون " الوعى الشديد بالحاجة إلى مقاومة الفشل ، ورغم أنهم يتعلمون الدرس بعد فوات الأوان إلا أن ذاكرة التاريخ تستوعبه جيداً . وفى الوقت الذى تزخر فيه مسرحية " جريج " بالمفارقات المؤلمة ، فإننا نجد مسرحية برخت تنحو منحى إيجابياً والخيارات المطروحة أمام شخصياتها ثنائية : إما المقاومة وإما الدمار . إن حرق المقصلة - رمز الإرهاب - علناً والفشل فى الاستيلاء علي بنك يعدّ أمراً انتحارياً . أما شخصية ريجولت عند

برخت فهى شخصية قد تخلصت من الأمراض - لا خمر ولا ساقطات ولا سجائر غالية الثمن - بل مجرد متحدث باسم المقاومـــة يعبر عن الموقف الأيديولوجـى الصحيح بلا ألوان : " الرعب لا يُواجه إلا بالرعب ؛ وإذا لم تَظْلمون فسوف تُظْلموا ، وإذا لم تسحقوا الأعداء فسوف يكون مصيركم هو أن يسحقوكم هم . " " إنى ألتمس السماح لى باستخدام الإرهاب لمحاربة الإرهاب " (٤٦) .

ونحن لا نجد فى شخصية ريجولت ذلك التطرف المخيف الذى يمكن أن يجعل منه صورة عاكسة لشخصية ذيرز Theirs أو أية شخصية أخرى من شخصيات مسرحية " الهزيمة " لجريج ، وهى شخصيات تعانى من الميول السادية الجنسية المريضة . إن شخصية ريجولت عند برخت تمثل صوت العقل والمنطق الذى يدافع عن سلطة الشعب وحاجتهم إلى الخروج على قيود البورجوازية القانونية ، وعلى أخلاقياتها : إن الخطأ يتمثل فى الفشل بالقيام بعمل عسكرى والزحف على فرساى . وتستخدم كلمة الرعب باقتصاد وحكمة شديدة ، فقط كإجراء مضاد لإرهاب الدولة المتمثل فى شخصية ذيرز.

على الجانب الآخر ، نجد شخصية ريجولت عند جريج تجد سعادة وبهجة فى استخدام الرعب كمبدأ عالمى للثورة :

" إن المجتمع البورجوازى يقبل الحرب، وهى نوع من الفناء الأعمى لأناس مجهولين. أما الرعب . فهو التدمير المنطقى لأعداء معروفين محددين . لماذا ؟ لأن الإنسان لا يجرؤ على الاعتراف بطبيعته وحقيقته . فهو عندما يقتل ، يريد أن يقتل فى الظلام دون أن يراه أحد . ولكننى سوف أقتل فى وَضَح النهار ... إن العنف الذى يؤدى إلى فناء الأعداء يّولد السلام .... كل حياة جديدة تولد وسط الدماء "(٤٧).

١٢- أطفال إرهابيون :

تناول " وتكاس أشكال الإرهاب القائم على حكم رجال الدين الزائفين . إن العقائد العلمانية فى النظام الشمولى الجديد - الشيوعية والفاشية - لها أيضا تطرفها ومغالاتها ، الأمر الذى ينجم عنه الابتهاج بإذلال وتحقير الكبار فى السن . فنجد فى مسرحية " العالم مستدير الشكل " لكاتبها " سالاكرو Salacrou عصابات من

الشباب المتجول فى مدينة فلورنسا فى القرن الخامس عشر من أتباع "سافونا رولا" Savonarola يطوفون من منزل إلى آخر مرددين شعاراتهم : " المسيح هو الملك ، والأخ " جيروم " Jerome هو حامى حمى الجمهورية وفى أثناء ذلك يمزقون الكتب ويحطمون التحف الفنية وهم فى الوقت ذاته يهينون كبار السن حتى ولو كانوا أباءهم أو أقاربهم ويقذفونهم بعبارات مثل " البورجوازى السمين " أو " الخنزير السمين " ثم يبعثون بهم كى يضربوا بالسياط . عبّر " سالاكرو " أيضا عن انتقام جيل من جيل آخر، والمتعة التى يجدها شباب الإرهابيين فى تمزيق سلطة الكبار وقد صور هذا تصويراً رائعا فى عمله المسرحى المشار إليه سابقا، ونحن لا نجد نظيرا لهذا العمل إلا فى الأحداث التى وقعت فى المانيا سنه ١٩٣٧ م وهجوم صغار السن على ثقافة الكبار والرعب الذى انتشر فى كل أنحاء الصين على يد الحرس الأحمر أثناء الثورة الثقافية عام ١٩٦٠ - عام ١٩٧٠ .

١٣- الإرهاب كمشروع تعاونى :

يصور كاتب قصص الأطفال إيفيجينى شفارتز Evgenii Shvarts - فى مسرحياته التى كتبها للكبار - وهى مسرحيات " الملك العارى " و " الظل " و " التنين " Dragon - التعاون القائم فى الدولة الإرهابية بين أفراد المجتمع والدولة . بعبارة أخرى يستشرف ويفحص الكاتب الرعب اليومى كما يراه الشعب من الداخل وهم الضحية والدعامة فى نفس الوقت لهذا الرعب . إنه يحتمل هذا الرعب ويعانى فى ظله ويستفيد منه في آن واحد . ويتساءل " شفارتز " Shvarts كيف يخضع الشعب ؟ أنى له أن يستسلم ؟ كيف يقبل العبودية والحل الوسط ؟ لابد أن يستسلم الشعب حتى يقوم نظام إرهابى قمعى . إن الشعب شريك فى خلق مثل هذا النظام . فى مسرحية "التنين" يبدو النظام الحاكم ثابت الجذور ، والشر مغروسا فى الأعمال ، وبذور الخضوع والعبودية كامنة فى أعماقنا بحيث إنها تستطيع أن تقاوم الإصلاح الاجتماعى وتغيير النظام وتظل على قيد الحياة . إن ديكتاتورية نظام التنين الصريحة تنهار كى يحل محلها نظام حديث يقوم على النفاق والظلم ويتستر وراء واجهة ديمقراطية . وتسود

اللامبالاة وجمود الحس الذى غرسه النظام الإرهابى ويقاوم الشعب التغيير ويتعلق بالطغيان . الأمانة تمثل تهديداً للفساد والذين يرسفون فى قيود العبودية يحتاجون إلى جهد متواصل كي يتحرّروا .

وتقول " القطّة " فى مسرحية " التنين " إن أكثر الأشياء مدعاة للحزن فى القصة كلها أنهم يبتسمون وهم يكذبون ، لقد أصبح النفاق وباءً فى مملكة التنين . ويدرس الكاتب أثر الرعب والإرهاب على اللغة حيث يشير إلى أن كل المعلومات العامة مشوّهة (على سبيل المثال معارك التنين مع لانسلوت Lanclot) ، بل حتى في الحياة الخاصة أصبح هناك نوع من الحديث المزدوج الذى يحمل أكثر من معنى . والشىء المخيف حقاً هو سهولة التأقلم والتكيف مع النظام ، إن مجرد الألفة الشديدة مع التنين ونظامه تجعل الشعب يبرر الرعب والإرهاب الذى يمارسه . يقول الشعب " إن التنين الذى عرفناه خير من تنين آخر أجنبى " ، لقد وفر لنا التنين الحماية قبل كل شىء وقضى على الغجر قضاء مبرماً " . ومع هذا فإن مسرحية شفارتز تحمل بعض التفاؤل وتوحى بالأمل عندما تقترح أن اليقظة والرغبة في محاربة الغباء ، واللامبالاة والسلبية تكفى لإقتلاع جذور التنين .

أما مسرحية " الظل " فهى بمثابة دراسة مخيفة عن أثر الرعب على ضحاياه ، الذين يشاركون بدورهم فى خلق هذا الرعب وقد كتب المؤلف هذه المسرحية فى ليلة قيام الحرب العالمية الثانية وهو ينظر إلى الجانب المظلم الدفين من الطبيعة البشرية الذى يُسبِّب كل هذا الكم الهائل من الرعب إنها عالم من الرؤى والأحلام المخيفه المرعبة ، عالم من صور متحللة وأقران شيطانية مفزعة . إن تعوّد الإنسان على أكل لحم أخيه الإنسان يرجع إلى خنوع ضحاياه واستسلامهم له ، ودفاعهم البارد عن أنفسهم بسلاح اللامبالاة ، والسخرية والتهكم . فى مملكة " الظل " حيث تسود المظاهر الكاذبة وعدم الثقة التامة ، لا يوجد أبرياء ؛ ليس ثمة ضحايا أبرياء ... من الخطر التحدث مع الغرباء . إن خطر الإرهاب ينتشر فى كل مكان - كما يقول " شفارتز " - إنه كامن هناك فى سلبيتنا البشرية في رضوخنا له ، إنه ملازم لنا كظلنا . كقريننا ونحن لا نستطيع أن نتحرر منه تماماً " إن الصخرة التي يقطع الجّلاد رؤوسنا عليها هناك في الصالون الوردى ، على مقربة من تمثال " كيوبيد " Cupid ، إنها تختفى تحت باقة

من زهور " البانسيه " لا تنسنى " .

" الزهور تغطى صخرة الجّلاد " :- عند هذه النقطة أكفّ عن مواصلة حديثى عن الربط بين الحضارة والرعب في المسرح الأوروبي منذ عصر الإليزابيثيين Elizabethansحتي مسرح الطليعة Avante Garde في فتره ما بين الحربين الأولي والثانية . ونحن نعرف حق المعرفة أنه بعد تلك الفترة يبدأ فصل جديد فى رعب الدولة. فقد واصل كتّاب الدراما - مثل يونسكو Ionesco ، دورنيمات Durrenmalt، أوركينى Orkeny ، مروزيك Mrozek ،وهافيل Havel - استكشاف أساليب مسرحية جديدة تظهر قهر الفرد على يد الدولة . ولا يزال هذا الموضوع مفعماً بالحياة . أما إذا بدا أن الإرهاب المضاد من قبل الفرد ضد الدولة يجذب المزيد من الاهتمام فذلك لأن أعمال العنف الفردية المنعزلة تخلق قصصا تثير الاهتمام الإنسانى لما لها من ردود أفعال شخصية وحوافز خاصة تصلح لاستغلالها في وسائل الإعلام . وعلى أية حال فالحقيقة الثابتة هى أن الدراما فى جوهرها قالب فنى اجتماعى جماعى قادر على محاربة تخويف وتهديد الأقلية للغالبية العظمى . أما فى مسرحية " العام الثانى من الحرية The second year of Liberty (١٩٨٨) فإن الكاتب السوفيتى الكساندر بيرافسكى Alexander Buravsky يصور كيف أن الرعب يمكن أن يتستر خلف مُثُل ثورية نبيلة وشعارات فنية مؤثرة وذلك من خلال صورة مسرحية قوية للمقصلة وهى مغطاه بالزهور أثناء الثورة الفرنسية . إن الخط الدرامى الذى كنت بصدد مناقشته لم يصل بعد إلى غايته .

الفصل الثانى
الإرهاب دراما اجتماعيه
وقالب درامى
بقلم جون أور John Orr

لاشك أننا نستمد التعريف الكلاسيكى لمفهوم " الرعب " من كتاب " أرسطو " Aristotle المعروف باسم " فن الشعر Poetics . والرعب في التراجيديا الكلاسيكية ينطلق من عقاله ممزوجاً بالشفقة عندما يموت البطل فى مشاهد تُطهِّرنا من مشاعر الخوف وهى عادة مشاهد مأساوية يجللَّها الموت . وقد كتب جيمس جويس James Joyce عندما كان فى ريعان شبابه مضيفاً إلى تعريف أرسطو للرعب قائلا " الرعب هو ذلك الإحساس الذى يستبدُّ بنا أمام ما هو خطير وجاد في مصائر البشر وهو يُوحِّد بيننا وبين سبب الرعب الدفين " . ولقد أطلق مصطلح " غير لائقة " على تلك المشاعر التي تتسم بميسم البغض والرغبة " في الكوميديا أو التراجيديا " لأن مشاعر البغض والمقت تدفع بنا بعيدا عن الشىء " بينما "تستولى علينا مشاعر الرعب والشفقة " فنظل بها مفتونين " (١) . ليس ثمة من ريْب فى أن للرعب سحره المستمر وأنه نَبْت بعض غراسه الإرهاب ، وينظر إليه غالباً على أنه بدأ مع الثورة الفرنسيه متمثلاً فى تصرفات وأعمال جماعة اليعقوبيين Jacobins (وهى جماعة متطرفة سياسياً أثناء الثورة الفرنسية) ولاشك أن سطوة الرعب تتمثل في تخويف الآخرين وإثارة الذعر فيهم ، وهو قائم على أسس أيديولوجية تدفع بالناس للتصرف خشية أن يقع لهم ما وقع لضحايا آخرين فى وقت سابق . ونحن نرى غالباً أن الإرهاب هو نوع من الرعب المنظَّم الذى نشعر بعنفه وقسوته البغيضة . ومع هذا فإن الرعب فى مجال التراجيديا - من الناحية الجمالية - يستولى على مشاعرنا ويجعلنا مفتونين به . كيف نوفِّق بين الاثنين ؟ أليس هنالك نوع من السحر والافتتان فى المشاعر التى يثيرها الرعب ؟! ألا توحى " مجموعة أعراض مرض إستوكهلم " Stockholm Syndrome ، (وهى أعراض تصيب الرهائن) ، بأن الرهائن يشعرون بالامتنان

والعرفان بالجميل نحو مختطفيهم بعد إطلاق سراحهم من الأسر الطويل ؟ هل يمكن النظر إذاً إلى الإرهاب على أنه مجرد مصدر لمشاعر الكراهية الشديدة والبغض نحو من يمارسونه ؟!

الإجابة - بالطبع - هي أننا لا نستطيع أن ننظر إلي الإرهاب هذه النظرة السطحية وأننا في الوقت ذاته لا نستطيع أن نرفض فكرة الانبهار بالإرهاب لمجرد أنها فكرة مَرضيّه باثولوجيه ، إن الإرهاب يستخدم العنف مسرحاً بغيضاً له يمارس من خلاله ما لا يتوقعه أحد على يد عارضين مجهولى الهوية !؟ إنه مسرح المفارقات . إن الإرهاب يبحث صراحةً عن الدعاية من خلال ممارساته وفي الوقت ذاته يحافظ على سرّية جذوره ورموزه . ونحن لا نعرف متي يضرب ضربته فهو يبحث عن إثارة السخط والحيرة والخوف واحتلال العناوين الرئيسية فى الجرائد، علاوة على أنه يعمل على تحطيم وهم الأمن العام . ومن هذا المنطلق يعتبر الإرهاب عملاً استعراضياً في المقام الأول يحاول تحقيق أهداف سياسية معينة وإذا لم يحرز نجاحاً فحسبه أنه نوع من الدراما الاجتماعية ، عرضٌ لتصرفات شاذة غير طبيعية على مسرح الحياة اليومية . زد على هذا ، أن الإرهابيين يمارسون - من خلال التآمر والدراما الاجتماعية - لونا من ألوان السلطة السريّه تعوِّضهم عن عجزهم عن ممارسة أى نوع من السلطة الرسمية والسؤال الذى يجب أن نجيب عليه هو : كيف تعمل الدراما الاجتماعية الإرهابية وكيف تبدأ ؟

يشير " روبنشتين Rubenstein " فى دراسة هامة عن الإرهاب المعاصر إلى شيئين على درجة كبيره من الأهمية حيث يقول إن الإرهاب الموجّه ضد الدولة يبدأ إلى حد بعيد بواسطة شباب المثقفين الذين فقدوا إيمانهم بالقدرة علي " تحريك " الجمهور من خلال وسائل الاتصال التقليدية بينما تكمن فكرة المعاصرة تحديداً في القبول بالأشكال الجوهرية للعقلانية والصيغ الفنية الجديدة والتجريب والسيطرة على الواقع . فنحن قد تجاوزنا عصر الرومانسية والإرهاب الفوضوى الذى يشير إليه " كامو Camus " في " تمرد الرجال " ، وبات الإرهاب سمة ثابتة من سمات المعاصرة في عصر الهجوم بالرشاشات وأجهزة الإرسال الحديثة - إنه سمة عالمية تتجاوز حدود الدولة الواحدة . وربما لا يكون للإرهاب وطن حقيقى ، ولا مستقر يلتقط فيه أنفاسه. ولكنه يمتلك

العديد من الأماكن التى يختفى ويختبأ فيها وهو لا يعيش بصورة مستمرة فى دولة ما أو مجتمع بعينه . إنه لا ينتمى إلى عالم تحده الحدود .

وعلى الجانب الآخر يقف إرهاب الدولة بأجهزتها المعقدة القوية ، وتخضع أجهزة الدولة فى ظل النظم الليبرالية للدستور وما يفرضه من قيود كما هو الحال فى الغرب . أما فى ظل النظم الديكتاتورية فإن هذه الأجهزة لا يقيدها سوى عجز الموارد المالية وقصور الخبرة فى هذا المجال . ومن بين الأساليب التكتيكية التى تلجأ إليها الدولة التهديد والقتل والخطف والتعذيب . ففى أمريكا اللاتينية مثلا تقوم " فرق الموت " بقتل المدنيين والصحفيين ورجال القانون وأعضاء النقابات العمالية وقادة الأحزاب السياسية دون أن تَلقى عقاباً على ما تقترف من جرائم من سلطات الأمن لأن بعضها ينتمى إلى رجال الأمن . وفى بعض الدول الأوربية الغربية ثبت وجود صلات غير رسمية بين إرهاب الدولة والإرهابيين اليمينيين الذين يقومون بقتل الناس دون تمييز . وفى حالات الطوارىء تقوم بعض أجهزة الدولة المنوط بها محاربة الإرهاب بتشجيع عناصر الإرهاب غير المعروفة ضد الأهداف المشتبه فيها . وبصفة عامة فإن سلطات الدولة تفعل هذا - فى بعض الأحيان - بسِّرية تامة بحيث لا تعْرفُ اليد اليمنى ماذا فعلت اليد اليسرى .

ويجرى تنفيذ الإجراءات الدستورية المضادة للإرهاب فى الغرب بطريقة تعرقل حقوق الحرية الشخصية والمدنية دون توليد سخط شعبى والاستثناء الوحيد لذلك هو ما يحدث في أيرلندا الشمالية . فضلاً عن ذلك فإن سلاح التكنولوجيا ذو حدين : فالأجهزة الإلكترونية الخاصة بضبط التوقيت التى يستخدمها الإرهاب تواجهها الدولة بإنسان آلي له القدرة على تحديد أماكنها من خلال حاسة الشم . وفى ألمانيا وإيطاليا أدى الإرهاب إلى قيام الدولة بجعل أجهزة مناهضة الإرهاب أجهزة مركزية تتمشّى مع الهجمات الانتقالية التى يقوم بها الإرهابيون ، مستخدمة فى ذلك حاسبات آلية متقدمة وأساليب مراقبة دقيقة. ويواصل الإرهاب ممارسة سلطته السِّرية الرمزية خاصة عندما يضرب ضربته فى الصميم كما حدث فى واقعة " تفجير القنابل " فى مدينة برايتـــون Brighton البريطانية على يد الجيش السرى الأيرلندى ، ومقتل رجل الصناعة الألمانى " هانز مارتن " علي يد فصيلة الجيش الأحمر ، وكذلك اختطاف الزعيم السياسى الإيطالى " الدو مورو " Aldo Moro وقتله بواسطة منظمة الألوية

الحـمـراء Red Brigades وتلجأ سلطات الدولة إلى استخدام الصحافة ووسائل الإعلام فى محاولة تهدئة الموقف والمخاوف وتحوّل الهجوم الإرهابى إلى مشهد سياسى بالطريقة التي تراها مناسبة ، فتصف الضحايا بالشجاعة واحتمال الآلام ، وتصف الإرهابيين بالوحشيه والجبن ، وتصف أجهزة الدولة بالحزم والتزام المبادىء الأخلاقية وتقامر السلطات وأجهزة إعلامها على خلق مشهد سياسى يقلل من قوة الإرهاب الخفيّه، مشهد الأعداء فيه لا يمكن رؤيتهم ونادراً ما نسمع لهم صوتاً . وقد بلغ العنف ذروته في ألمانيا وإيطاليا على يد الجيش الأحمر ، والألوية الحمراء ، ثم بدأ يتغير مع مرور الوقت حتى أصبح طقساً من طقوس الإذلال لأفراد معينين فى الدولة الرأسمالية . أما الرعب المسرحى الذى بدأ سنه ١٩٦٨ بأشكال صريحة سافرة من الإذلال العام بواسطة جماعات فوضوية فقد تصاعد حتى صار يشمل الشخصيات العامة ورجال الصناعة ثم انتهى إلى تفجير القنابل واختطاف الضحايا والاغتيال . وأظهرت مثل هذه الضربات التى وجهها الإرهاب للجمهور والدولة على حد سواء أن أعضاء مؤسسات الدولة ليسوا بعيدين عن الخطر المادى . ورغم كل هذا فإن الإرهاب لكى ينجح لابد وأن يعتمد على سخط الجماهير عندما تكون الضربة من أجل الصالح العام، ثم تتلاشى وتتبدد احتجاجات ومظاهرات الجماهير التى تحلم بمدينة فاضلة . ويتفاوت المشهد بين سريّة الإرهاب وجنون العظمة الذى ينتاب الإرهاب من ناحية وبين علنيّة المظاهرات الشعبية الصريحة من ناحية أخرى ، ولكن سرعان ما يتحول المشهد إلى مجرد فقرة إخبارية . ويفتقر الإرهاب إلي الدعاية التى يمكن أن تعطى له وجها إنسانياً، فنحن لا نسمع صوت الإرهاب إلا فى البلاغات التي يصدرها عقب غاراته وهجماته . وقد أعطى هذا اليد العليا للدولة حيث استخدمت أجهزة دعايتها كى تصم الإرهابيين بأنهم مجرمون عاديون يحيط بهم العار من كل ناحية . وبالنسبة للكثير من الشعب فإن العملية لا تعدو كونها عرض فيلم للإرهابى لحظة إلقاء القبض على الإرهابى ، كما حدث فى قضية " أندرياس بادير Andreas Baader " . وقد يَحلُم الإرهابيون بالدعاية لهم فى عصر الاتصالات ووسائل الإعلام ولكن الحكومات تحاول جاهدة التأكيد على عدم إعطائهم أى نوع من أنواع الدعاية التي يبتغونها ، بل على العكس لا يوجد من يتحدث نيابة عنهم . وعندما يأتى الوقت الذى يواجه فيه

الإرهابى المحاكمة تكون صورته - أو صورتها - قد فقدت جوانبها الإنسانية في أعين الجمهور . ففى محاكمات بعض أعضاء منظمة الألوية الحمراء كان المتهمون يوضعون داخل أقفاص حديدية لدواعى الأمن ، وكان هذا المنظر على شاشة التليفزيون يعطى انطباعاً بأنهم حيوانات حبيسة أو قتلة يعانون من أمراض سيكوباتية .

ومن الطريف أن " فرقة ماينهوف " Meinhof الألمانية الغربية قد عدلت من برامجها أثناء محاكمة " أندرياس بادير " في مايو سنه ١٩٧٥ وعادت لعرض مسرحيات اللامعقول على خشبتها وتحولت الدراما الاجتماعية إلى ميلودراما تجرى فى قاعة المحكمة ، غير أن هذا اللون من الميلودراما لم يكن فى حقيقة الأمر سوى ميلودراما عصرية مشروخة تفيض باللامعقول أكثر منها عرضا من عروض هوليود الجميلة (٣) . وظل الإرهابيون طيلة فترة المحاكمة التى استمرت لمده عامين يوجهون الإهانات للقضاة والمحامين على حد سواء ، بصرف النظر عن تعاطفهم معهم أو عدائهم لهم ، وتحولت الدراما التى تجرى فى ساحة المحكمة إلى طوفان من وسائل المقاطعة والتشويش على القضاة وتجاهل الأسئلة وتغيير سيناريو الاستجواب بحيث صار الارهابيون الأربعة المتهمون يكيلون الاتهامات للمجتمع ويتهمونه بارتكاب جرائم ضد الإنسانية . وكان ردّ المحكمة على الهجوم والاتهامات المستمرة التى يطلقونها هو سحب الميكروفونات التى يحملها الإرهابيون وغادر المتهمون القاعة كتصرف مضاد واستمرت المحاكمة فى غيابهم أو فى حضورهم .

ولاشك أن مثل هذا التكتيك الذى لجأ إليه الإرهابيون كان انتهازياً يهدف إلى الدعاية لقضاياهم ولكنه أيضا كان نابعاً من حالة اليأس التى كانوا يعانون منها . وقد أفضى هذا الأسلوب إلى هزيمتهم وفشلهم فى نقل مظالمهم وشكواهم إلى الجمهور خاصة عندما كانوا يتجاهلون الدفاع الذى يسوقه المحامون أو يحدثون ضوضاء بطريقة مسرحية تغطى على مجريات المحاكمة ، وتطغى على أى حوار عاقل يتيح لهم فرصة المحاكمة العادلة . لقد كانوا يمارسون نوعاً آخر من الإرهاب للقضاة .

وانتهى بهم الأمر لأن يصبحوا إرهابيين عجزة يحاولون عبثاً ممارسة مهنتهم وهم محتجزون في زنازينهم الملاصقة لقاعة المحكمة وأصبحت حياتهم اليومية عبارة عن مجرد الخروج من الزنازين إلى قاعة المحكمة فى ميلودراما صاخبة غير طبيعية .

وتزايد الضغط النفسى عليهم نتيجة لمراقبتهم بواسطة أجهزة تصنت وهم قابعون في السجن . ورغم قدرتهم الفائقة على مقاطعة إجراءات المحاكمة والدفع بأحد القضاة إلى حافة الانهيار العصبى إلا أنهم كانوا عاجزين تماما عن تغيير حياة السجن الكئيبة التى يعيشونها مقهورين خانعين (٤) .

إن عزلة الإرهابى فى الحياة العامة والزنزانة التي يصنعها لنفسه ليعيش فيها يقابلها علي الجانب الآخر عزلته فى زنزانة السجن التى تفُرض عليه ليعيش فيها . ففى أثناء محاكمة " اندرياس بادير " فى ستامهايم Stammheim تم تخصيص دور كامل للإرهابيين الأربعة : راسب Raspe و بادير Baader و إنزلين Ennslin و مينهوف Meinhof ، واحتجز الرجلان كلٌّ فى زنزانة منفصلة ، كما احتُجزت المرأتان كل فى زنزانة مع وجود فاصل بينهما حيث تعذّر على الجميع تبادل الأحاديث إلا فيما ندر . ويغوص المسرح أيضا فى أعماق الإرهابيين كاشفاً ومعرّياً عزلتهم النفسية المتنامية وحالة " البرانويا " - جنون العظمة - التي تستولى عليهم . وتعتبر مسرحية " برخت " الإجراءات التى اتخذت " المسرحية المفضلة لدى الإرهابيين إذ انها تعرض لجريمة " قتل الأخوة " على يد الثوريين وتبرر هذه الجريمة فى نهاية الأمر. ففى إحدى المهام التى يقوم بها أربعة من الثوار الروس إلى الصين يُضطرون إلى قتل " رفيقهم الشاب " خامس أفراد المهمة لأن ضميره وحياده يعرقل الأهداف الثورية !؟ ولم يكن للمجموعة الإرهابية التي قتلت ألدو مورو زعيماً رسمياً بل إنهم تأثروا بالعمل الروائى الذى حاز إعجابهم وهو " رواية " موبى ديك " Moby Dick فأعطوا أنفسهم وأعضاء منظمة الجيش الأحمر الإرهابية أسماء حركية مستمدة من أسماء الشخصيات فى الرواية المشار إليها . ومن الواضح أن الإرهابى " أندرياس بادير " الذى كان يُنفق جُلّ وقته فى قراءة كتب " ميكى ماوس " Micky Mouse هو حركّيا كابتن إيهاب Captain Ahab . وهكذا فإن أبطال " الخلية الإرهابية " المنعزلة علي مسرح الحياة وجدوا أنفسهم داخل خلية منعزلة مختلفة أخرى حيث احتفظوا بسلوكهم المسرحى وإحساسهم بالعزلة في الوقت الذى فقدوا فيه نظرتهم الشاملة ورؤيتهم الصحيحة للعالم .

ويضيف برخت في مسرحية " الإجراءات التي اتخذت " بعداً تراجيدياً جديداً لمسرح

الملاحم الخاص به ، ويتمثل هذا البُعْد التراجيدى فى أنه جعل من الحزب قدراً محتوماً يحل محل الإله والنظام الطبيعى للكون الذى كان يسيطر على قوالبه التراجيدية سابقاً. وجاء هذا المفهوم جزئياً ومنحرفاً عن الجادة . أما بالنسبة لمنظمة الجيش الأحمر فلم يكن لها حتى مجرد حزب يمثل قدرها وإلهها المعبود ، ولم يكن لها خط فكرى تتبعه بل كان مصيرها يأخذها من عالم المأساة إلى عالم الميلودراما وفى أحسن الأحوال إلى عالم " الفارس " Farce الغريب . وتظهر أيضا فكرة أن الدراما الاجتماعية يمكن – في حقيقة الأمر – أن تحاكى الأشكال الدرامية وتحاكى الفن فى الحياة الواقعية في دراسة " إيريكا فاجنر باسيفيسى " Erica Wagner Pacifici الباهرة عن الإرهاب متمثلاً فى اختطاف " ألدو مورو " سنه ١٩٧٨ . ويعنى فاجنر بابراز حقيقة أن تلك الحادثة ذات الأثر السياسى العميق تُختزل وتُبسَّط اختزالاً وتبسيطاً شديدين في عرضها " المسرحى " بواسطة الإرهابيين أنفسهم والتقاريرالتي تصدرها وسائل الإعلام ورد الفعل العام . وعلى هذا النحو فإن حادثة تاريخية معقدة تنتهي نهاية تراجيدية ويظهر فيها الخير والشر على كلا الجانبين تُختزل، بحيث تصبح صورة غير ملونة ومصغرة للعالم (٧) . والخيار هنا بين النظام والإرهاب والفشل الذي يمكن أن يمني به أحد الجانبين يعتبر خيانة أو انهيارا.

وفي الدراما التي أعقبت جريمة الاختطاف ، يظهر " ألدو مورو " – ليس كديموقراطى مسيحي شجاع يُضطر إلي احترام الخاطفين ، ويتوسل للسلطات لكى تطلق سراحهم – بل كشهيد نبيل يمثل إيطاليا بأسرها ، ورمز لكل ما هو عظيم فى أمته ، يتحدى الإرهاب حتى النهاية . وعند نقطة معينه فى فترة احتجاز " ألدو مورو" كرهينة، قامت حركة مؤلفة من خمسين من رفاقه وأصدقائه بتقديم التماس تقول فيه

" إن ألدو مورو " الذي عرفناه ليس هو هذا " الألدو مورو " الذى يتوسل إلى مختطفيه فى الأسر ، ليس هو بالشخص الشجاع الذى عرفناه . ودلالة هذا التصرف هى أنهم لا يريدون أن يعترفوا بصديقهم الأسير الضعيف . ولأول مره تتحد كل الفئات : الديمقراطيون المسيحيون ، وأحزاب الوسط ، والشيوعيون ، ووسائل الإعلام ، على موقف واحد : إن العدوان على " ألدو مورو " هو بمثابة عدوان على النظام الديمقراطى كله . ومن ثم فإن مسرح البلاغات الإرهابية الذي أرادت منظمة الألوية الحمراء أن

تُظهر من خلاله قوتها الرمزية قد احترق من الخلف وأتى بنتائج عكسية ؛ لقد ظهرت العناصر الإرهابية في صورة وحوش رغم اختفائها فى مخابئها أو خلف الأقنعة . وأثارت وسائل الإعلام الرعب من القناع ، ذلك القناع الذى يختفى خلفه المجهول .

ويري فاجنر باسيفيسى أن عصر الحداثة والتقدم الذى أنتج الرعب " المتقن " قد أنتج أيضا وعياً ذاتياً دراميا ، وزاد من توقعات الجمهور عن صناعة الأحداث مسرحياً خاصة وأننا قد بلغنا نقطة التشبع من خلال وسائل الاتصال الحديثة مثل الجرائد والصحف والمجلات والراديو والتلفاز والفيديو والأفلام . ولابد للأحداث أن تنهج نهجاً مسرحيا ، حتى ولو كانت أحداث الإرهاب ، فيكون لها بداية ووسط ونهاية وحبكة مسرحية معقدة ، وتسلسل روائى فى صورة مبسطة (٨) . إننا نعيش فى مجتمع مسرحى تتزايد فيه أهمية " العرض " للأحداث بل وعرض أمورنا الخاصة أيضا . ومن الواضح أن محاولة " الألوية الحمراء " أن تحاكى محكمة الدولة بإقامتها " محكمة الشعب " الخاصة بها في سراديب مجهولة لم تكن إلا نوعاً من الحفلات التنكرية الفاشلة ، بل مسرحاً فى كهف بعيد لم يرتده أى فرد من أفراد الجمهور . وفى ذلك دليل جديد على أن من يملكون وسائل الإعلام والاتصال هم من يحدّدون طبيعة المشهد الدرامى ؛ وقد أصبح الإرهابيون المتمثلون فى " الألوية الحمراء " أشراراً بلا وجوه يمثلون ميلودراما زائفة على مسرح زائف عندما اتحدت ضدهم وسائل الإعلام والأحزاب السياسية ولم ينظر أحد من الشعب إلى مقتل " ألدو مورو " على أنه العدل الذى تنفذه محكمة الإرهاب باسم الشعب . بل على العكس من ذلك اعتبر كل فرد من أفراد الشعب "مقتل ألدو مورو " جريمة بشعة قام بها طغمة من الأشرار بطريقة ميلودرامية .

-٢-

إن مسرح الرعب - حسب تطوره في هذا القرن - لا يحمل شكلاً واحداً ، وليس الرعب كموضوع من الموضوعات التى يتناولها المسرح سهل الفصل عن غيره من الموضوعات . فنحن نجد أن العديد من كُتّاب المسرح والمدارس الفنية قد تناولته بشكل أو بآخر ونسوق منها على سبيل المثال : المدرسة التعبيرية الألمانية ، ومسرح الملاحم Epic عند برخت ومسرح بيكت Beckett و " باينتر " Pinter والمبالغات فى

إظهار طقوس الرعب عند " جينيه Genet ، و " سوينكا " Soyinka والأعمال الميلودرامية لسام شيبارد Sam Shepard وجون جويير John Guare على مسرح " إدوارد بوند " السياسى Edward Bond . كما نجد أن نفس الموضوع قد طرق أيضا فى أعمال هاوارد برنتون Howard Brenton و ديفيد هير David Hare و هاوارد باركر Howard Parker فى السبعينات ، كما أن ماكس و داريو فو Dario Fo قد تناولاه في مسرحية من نوع " الفارس " الخيالى الغريب . ولعل مسرحية برخت المعروفه باسم " الإجراءات التى اتخذت " تعدّ أكثر هذه الأعمال عنفاً فى مسرح الملاحم وهى تدفع بالمتفرج لإصدار حكمه مؤيداً وجهة نظر الكاتب من خلال التغيير المفاجىء للظروف . ويبدو لى أن أنجح الأشكال المسرحية فى هذا المضمار هو ذلك الشكل الذى يحول الرعب إلى عمل مسرحى بعيداً عن المتفرج مع عرض التهديد الذى يمكن أن نواجهه وجو الرعب الذى يمكن أن نعيش فيه . أما تلك المسرحيات التى تلعب على موضوع أن الرعب مباشر وقريب منا أو تعرض آثاره المعنوية كقضية سياسية ، فإنها غالبا ما تكون أقل تأثيراً . إن ما يؤخذ على أنه أهم قضايا الساعة فى ميلودراما وسائل الإعلام ، يكون أبعد أثراً على المسرح عندما يخلو من المضمون الميلودرامى المبالغ فيه . وليس معنى هذا أن المسرح يجب أن يتجاهل الإرهاب أو الرعب فلابد له من تجسيده بشكل أو بآخر ، ولكن هذا التجسيد يجب أن يبعد مشاعرنا عنه تماما ويجعلنا غرباء بالنسبة له فى عصر تزايد فيه الوعى الدرامى لدى المُشاهد وأصبح العرض يقْذف في وجه المُشاهد بطريقة عدائية .

وليس من اليسير توضيح هذه النقطة بالذات إذ إن الرعب المباشر ، أو بالأحرى مباشرة الرعب - ودلالاته المتفجرة حَرفّيا ومجازياً هى التى ألهمت كتاب المسرح فى كل أنحاء العالم . ومما لاشك فيه أن حركة النهضة والبعث الجديد للمسرح السياسى فى أوروبا وخاصة فى بريطانيا تدين بالكثير لانشغال الكتاب بالقضايا الأخلاقية التى أثارها الإرهاب. بعبارة أخرى، إن مجىء الإرهاب وظهوره قد أدى إلى إعادة "تسييس" المسرح بطريقة شديدة الأهمية ، ولكن إلى حد معين . إن المباشرة - مباشرة الرعب أو الرعب المباشر - يجب أن تعالج مسرحياً بحياد تام ودون تحيزّ ، وهذا الحياد يجب أن يتمثل فى الحِرَفيّة المسرحية والشكل الدرامى . ومن هذا المنطلق أود أن أقول

أن المسرحيات التالية من أهم المسرحيات التى عالجت الإرهاب والرعب فى الثلاثين سنه الأخيرة : " النادل الأخرس " (١٩٥٩) لباينتر Pinter ، و " السود " (١٩٦٧) لجنيت Genet ، " لير " (١٩٧٠) Lear تأليف بوند Bond ، و " المتوحشون " هامبتون Hampton (١٩٧٤)، و " موت فوضوى " لفو Fo (١٩٧٤)، و " الكارثة " لبيكت (١٩٨٢) ، " مسرحيه تشرشيل " لبرنتون (١٩٧٤) ، وكذلك مسرحية " الرومان في بريطانيا " لنفس المؤلف ، " مسرحية العمالقة " لسوينكا Soyinka (١٩٨٤) ، ثم " نهاية العالم " لآرثر كوبت ، Kopit ١٩٨٤ م .

أما المسرحيات الأخرى التالية فقد عالجت نفس الموضوع ولكنها - فى رأيى - فشلت فى إيجاد الصيغة الدرامية الفعالة : " العملية العسكرية : الثعبان ذو الجرس " (١٩٦٩) " لشيبارد " Shepard ، " أسلحة السعادة " (١٩٧٦) " لبرنتون " Brenton ، وكذلك " الروعة " (١٩٧٣) لنفس المؤلف ، و "العوالم" لبوند Bond، (١٩٨٠) ، " الأحلام الحقيقة " (١٩٨٧) " لجريفيت Griffith ، و " أوراق اعتماد متعاطف " لهاوارد باكر Howard Barker (١٩٧٩) ، " فأر فى الجمجمة "(١٩٨٤) " لرون هتشينسون Ron Hutchinson ، و " شخص واحد للطريق " (١٩٨٤) تأليف باينتر Pinter . وتبدو هذه القوائم استفزازيه إذ أن بعض الكُتّاب يظهرون فى كلتا القائمتين . ولذا لابد أن نطرح السؤال التالى : هل هذا التقسيم للمسرحيات نقدى ، أم هوائى ، أم له مغزى وحكمة تتعلق بطبيعة الشكل الدرامى وتطوره ؟ !

ولاشك أنى أقول بالتقسيم الأخير إذ إن الأعمال الدرامية الكبيرة التى تعالج الإرهاب هى أعمال تتميز بخصائص بارزة منها استبدال الزمان والمكان والبعد عن الأحلام الخيالية والتمثيل المتقن ، وترد إلى الذهن مباشرة الملحمة التراجيدية لبوند والفارس التراجيدية لفو والعمل الفنى الكامل لصمويل بيكت أو هينر مولر Heiner Muller ففى مثل هذه الأعمال استخدم المؤلفون أشكالا جديدة من التراجيديا أو الفارس كأسلحة درامية فعّالة. أما فى المسرحيات الأخرى فإنها تفشل لأنها تلجأ إلى التثقيف المباشر وتطأ طريقاً صعباً يترواح بين الواقعية والميلودراما . وفى الوقت ذاته

فإن عناصر استبدال الزمان والمكان والتمثيل المتقن والبعد عن الأحلام الخيالية يصبح أمراً أقل وضوحاً . ويُعزى فشل ذلك الجنس الأدبى الدرامى الذى يعالج الإرهاب إلى أن المسرح يتتبع الإثارة التى تلجأ إليها وسائل الإعلام عن قرب وإلى حد الإشباع فى الوقت الذى تتعارض فيه سياسة المسرح تعارضاً تاماً مع سياسة أجهزة الإعلام . فأجهزة الإعلام تخلق مشهداً مباشراً موجهاً ضد الإرهاب . وعلى هذا النحو تأخذ الدراما شكلاً ثقافياً مشابها لموقف أعدائها من أصحاب المذاهب الأيديولوجية وبالإضافة إلى هذا فإنها تفتقر إلى الوسائل التى تنأى بها عن الحضور الملتهب الذى يميز التغطية الإعلامية للإرهاب فى الأغلب الأعم . فنحن نجد فى الصحافة ، والراديو والتلفاز ما يسميه " أدورنو " Adorno بطقوس الإعلام الذى يستخدم كأداة لنقل ميلودراما الأحداث على شكل مسلسل . وبالمقارنة نجد أن دراما الإرهاب تنجح بصورة واضحة عندما تقف بعيداً ، عندما تبتعد بالمتفرج من خلال العمل المسرحى الجاد أو الهزلى عن الموقف المباشر كما هو الحال فى مسرحية " داريو فو " Dario Fo " موت فوضوى " . هذا من ناحية ، أما من الناحية الأخرى فإنها تنجح عندما تبتعد بالحدث التراجيدى ذاته عن المتفرج من خلال البعد الزمانى أو المكانى . وأود أن أقارن فى هذا الصدد بين كل من باينتر و بوند وبرنتون بهدف إبراز أوجه الشبه والخلاف بين كل منهم من حيث المعالجة المباشرة واستبدال الزمان والمكان ، كذلك للنظر عن قرب إلى عملية مَسْرَحَة الإرهاب وعدم تحويله إلى مجرد إضافة إلى مشهد الرعب التقليدى .

ربما يكون عنصر الدعابة من أهم عناصر النجاح فى هذا المقام ، فرغم أن مسرحية باينتر " النادل الأخرس " تعتبر مسرحية كلاسيكية ، إلا أنها كوميدية تراجيدية تحفل بالتنبؤات وتُظْهِر الإرهابيين على أنهم بلا قضية ، مجرد ضحايا لسلوكهم السرى الملازم لهم وانحدار القيم الذى يترددُون إليه . فزعيم الإرهاب لا يراه أحد ، والضحية التى ينتظرونها غير معروفة لهم . وفى بهجة بالغة يحاول " جس " Gos و " جو " Joe أن يجمعا شتات أنفسهما ليستنتجا أين هما هل هما في بلدهم أم في بلد آخر وذلك من خلال مباراة كرة القدم التى شاهداها فى غرفتهما التى تقع فى أحد "البدرومات" . ويعتريهما إحساس بالقلق من الإقدام على العنف ، الذى يزمعان القيام به وخوف مرضى من الجلوس فى هذا المكان المغلق الذى يعزلهما عن العالم وعن

المعرفة بما يجرى خارج تلك الغرفة . ويصيب الرعب الإرهابيين بسبب النادل " الجرسون" الأخرس - أداة الإرهاب المحايدة التى لا تتكلم . ومرة أخرى يتزايد رعب الإرهابيين من " العالم الخارجى " - ومن العالم الذى فوقهما وهم قُعُوْد فى غرفة البدروم ومن اللعبة البغيضة التى يلعبها معهما رئيسهما غير المرئى . وفى المشهد الأخير فقط نعرف أن الضحية هو أحد الإرهابيين أنفسهما وهنا يحدث الانقلاب الدرامى الرائع : فالإرهابى المرتد يوشك أن يغُتال علي يد شريكه فى الإرهاب الذى يطيع الأوامر الصادرة إليه حتى النهاية . وهكذا فإن جروح الإرهاب التى يصيب بها نفسه فى الصميم تبدو بقوة درامية ساحقة فى ذلك النوع من المسرحيات .

ويرفض باينتر أن يحدد الأسماء ، أو السياق التاريخى ، أو الظروف التى يقع فيها الإرهاب ، فالإرهاب والتلويح به يأتي مع مقاومة الإرهاب جنباً إلى جنب فى تسلسل أحداث المسرحية المتوتر . فنجد " الجرسون " الأخرس رمز الإرهاب الصامت الرائع ، يثير الضحك بقدر ما يثير الإحساس بالموت . وبالتالى فإن العمل المسرحى يمزج بين الجّد والدعابة فى توليفه رائعة . وفى أثناء الاستجواب فى مسرحية " واحد من أجل الطريق " لنفس الكاتب يتضح أن القالب الدرامى الذى اختاره المؤلف يواجه بعض الصعوبات . فالقالب ينحو نحو المدرسة الطبيعيـــة حيث يبدو التحقيق عنيفاً لا هوادة فيه فى الوقت الذى يجلس فيه الضحايا صامتين خُرس ، دون مقاومة ويريد الكاتب المسرحي بهذا الأسلوب أن يعود بنا إلى تلك اللحظة الفاصلة التي تحطمت فيها مقاومة الضحايا نتيجة لإرهاب الدولة ، رغم أنه لا رجوع للوراء . والضحايا فى هذه المسرحية ليسوا إرهابيين بل أسرة بورجوازية محترمة تعتنق آراء سياسية مخالفة للنظام . لا ريب أن مسرحية باينتر مسرحية قوية طاحنة يجد الممثلون مشقة فى تمثيلها ، ولكنها تركز على بُعد واحد ومن ثم لا نجد الإجابة على أسئلة كثيرة تثيرها المدرسة الطبيعية التى كتبت المسرحية فى ظلها مثل : من فعل هذا ؟ ولماذا ؟ وأين ؟ وكيف حدث هذا ؟ ! لا نعرف أيضا السياق السياسى للأحداث التى أدت إلى القبض على المتهمين ، ولا نعرف نتيجة التعذيب ، وفى المقابل ، وبدلا من أن نعرف كل هذه الأمور، نجد المؤلف يستحضر أمامنا إرهاب الدولة من خلال الحركة الباردة المخيفة ، والعبارة المخيفة أيضا . وينتهى به هذا الأسلوب إلى نوع من التعتيم وعدم الوضوح .

وعلى الرغم من كل هذا ، فإن طريقة باينتر تتميز على تلك الطريقة التى ينتجها الكاتب المسرحى " رون هتشنسون " Ron Hutchinson فى مسرحيته المسماة "فأر في الجمجمة " Rat in The Skull التى يحدد الكاتب فيها سياق الأحداث بوضوح . فنحن أمام ضابط يفد من إنجلترا لاستجواب شخص مشتبه فيه من أعضاء منظمة الجيش الجمهورى الأيرلندى ويحاول الضابط تخطى الحدود التى يرسمها القضاه للتحقيق . ويبدو التحقيق الذى يقاومه المتهم بشدة قوياً عاصفاً ، ولكنه فى بعض الأحيان يسقط فى براثن العبارات المحفوظة " والكليشيهات " Cliches الميلودرامية وهو فخ يقع فيه المؤلف ، وينتقيه باينتر باتخاذه قالبا دراميا ضاحكا . وعلى الجانب الآخر ، يمكن أن نقارن بين هاتين المسرحيتين اللتين تركزان على بعد واحد فقط من أبعاد الموقف الدرامي وبين مسرحيتين أخريين لصمويل بكيت Beckett حيث يتضح دور الاستجواب المسرحي عند " بكيت " من ناحية وباينتر و هتشنسون من ناحية أخرى. ففى مسرحية " الكارثة " لبكيت يستغل المؤلف صمت الضحية استغلالاً بارعاً حتى يصل به إلى نهايته المنطقية . فنجد بطل المسرحية وقد حوله المخرج إلى شيء مادى تضعه مساعدة المخرج على قاعدة تمثال وتعامله على أنه تمثال لعرض الأزياء فى محل ترزى . ويستغل الكاتب هنا الأداء المسرحى ذاته للدلاله على الانحدار والتدهور القيمى . وهى مهداة إلى " فاكلاف هيفل Vaclav Havel وعلي صعيد آخر ، فإن " كرستوفر هامبيتون " يبرز عنصر الإرهاب فى وجود المقاومة وبدونها فى مسرحية " المتوحشون " وهي تستمد تأثيرها الدرامى من وضع الإرهاب الذى يواجه بالمقاومة فى محازاة الإرهاب الذي لا يواجه بمقاومة على الإطلاق فى عمل قوامه الصراحة والوضوح. فالدوله ترعى كلا النوعين من الإرهاب ضد الهنود البرازيليين وتقوم باختطاف دبلوماسى بريطانى بواسطة الفدائيين المدنيين . ويتقابل الرعب والإرهاب المزدوج الذي يعمل في اتجاهين متضادين ويناسب هذا التقابل أسلوب الملحمة الذى يتخذه المؤلف والذى يقوم على تقديم مشاهد قصيرة دقيقة متداخلة تمتزج فيها الأحداث الواقعية بأسلوب العودة للوراء Flashback ، والمفارقة التى تبنى عليها المسرحية . أما الحوار فهو ذكى حريف يجرى فى خلفية غربية متعلمة بين الدبلوماسى البريطانى ومختطفه " كارلوس " . وعلى النقيض نجد الهنود - المتوحشين - لا علاقة لهم بالحوار

الذكي أو غير الذكي فهم دون ذلك بكثير . ولا حوار قبل القتل بل عملية إبادة جماعية علي نطاق واسع. وثمة مقابلة شائقة بين الحوار الذى يدور بين المثقفين " كارلوس" و " وست " West وهما الإرهابى الذى يقوم بالاختطاف والضحية الذي يجرى اختطافه على التوالى ، من ناحية ، وبين إرهاب الدولة والضحايا من الهنود الذين لا يجيدون الحوار ويظلون ضحايا لا صوت لهم من ناحية أخرى .

وتستمد مسرحية " هامتون " نجاحها من شخصية البطل الذى يخرجه المؤلف من عالم السياسة البريطانية المحدود ويضعه فى سياق عالمى . ومن المعروف أن اختطاف الدبلوماسيين كان سمة من سمات الإرهاب فى السبعينات من هذا القرن ولقد أضاف المؤلف بعداً عريقاً لبطله عندما أظهر عجزه المزدوج ذا الشقين : العجز عن أن يصنع شيئاً للهنود الذين يرغب فى حمايتهم وعجزه الشخصى عن حماية نفسه من القتل على أيدى الثوار وعدم حصوله على العفو عن المسجونين الذين كان يساوم على إطلاق سراحهم . كان " وست " الدبلوماسى ، بطل المسرحية ، ساذجاً متشككا فى كل شىء ، أما مختطفه فكان شخصاً ملتزماً غير بالغ القسوة وفى نفس الوقت ليس ذكياً بالقدر الذى يسمح له بالانتصار فى الحوار الملتهب الدائر بينهما . وجدير بالذكر أن هذا الحوار الذكى الملتهب كان سمة يفتقر إليها المسرح السياسى البريطانى فى تلك الحقبة من الزمن . وأنا أشير هنا إلى المسرح البريطانى المعاصر على وجه الخصوص حيث يعتريه القصور الشديد فى هذه الناحية ويتمثل هذا فى الأعمال المسرحية ذات الصلة بأقصى اليسار ، والتى كتبها باركر وبرنتون ، وبوند ، وهير . فهم جميعا يعتلون منبر التثقيف ، ولا يكفون عن شرح مبادئهم الأيديولوجية الماركسية على خشبة المسرح ، مع عجزهم الغريب عن أن يضيفوا فكرة حيّه ، مجرد فكرة واحده ، على أى من شخصياتهم . إن شخصياتهم مجرد دُمى يحركها المؤلف ، شخصيات فارغة قزْميّه قد تنجح فى كوميديا تراجيدية أو فارس لغبائها الشديد وتطلعاتها اللامعقولة . ومن سوء الحظ أن معظم تلك الشخصيات من الغباء بحيث لا يمكن أن نأخذها مأخذ الجد فى أى خطاب أخلاقي . ومع هذا فقد شاء لهم المؤلفون أن يكونوا هكذا ، وأن ينظر إليهم الجمهور المنتظر هذه النظرة .

وهذا نوع من العدالة القاسية !! فقد بذل كتّاب المسرح الأربعة المشار إليهم جهداً

كبيراً فى كتابة البيانات والنشرات الثورية ، ولكن لم تظهر قدرتهم علي التجريد بالقدر الكافى في أحاديث شخصياتهم الدرامية الحديثة . فالشكل الغالب علي الحوار هو عبارات متقطعة ، وهجاء خاطىء أمي في غياب الجمل الرئيسية والأفعال اللازمة . إنه حوار يفضى إلى اختزال العقل ، وتقديم مفهوم متعجل لمذهبهم الأيديولوجى يشبه إلى حد بعيد " الأطعمة المحفوظة التى تقدم فى وجبات سريعة . لقد طوّعوا اللغة حتى أصبحت متبلّدة ، عارية من الجمال ، تخلق نوعاً من المباشرة التى تعبر عن آرائهم الراديكالية . ومن الملاحظ أنه بدلاً من الرفض القوى للمذاهب الفكرية الراسخة التى لا يؤمنون بها ، فإنهم يبدون عدم ثقتهم فى تلك المذاهب من خلال عرضها مسرحياً بعبارات مقطوعة الأوصال ، متناثرة غير مكتملة وبلا معنى . وإذا حاول المرء أن ينظم من تلك الشذرات والنتف عبارة بليغة فإنه لا يستطيع ذلك . ورغم هذا فإن لغة الأيديولوجيات تستخدم إلى حد إثارة الغثيان . وفوق هذا وذاك؛ ، فإن البناء الشعورى في هذه الأعمال - لو استخدمنا كلمات جيمس جويس - قائم على الكراهية والمقت الشديدين : كراهية الإرهابيين لضحاياهم ، وكراهية الضحايا للإرهابيين وكراهية الذات من قبل أبطال الإرهاب وهذا يعنى أنه لا توجد لديهم كلمة طيبة يمكن قولها عن ذواتهم أو عن غيرهم . وعلاوة على هذا ، فنحن نشعر بكراهية المؤلفين التى تظهر بصورة متقطعة لشخصياتهم . وردنا الخاطف على هذا الموقف هو التأكيد على لبّ المنهج الذى يستخدمه برنتون وآخرون ألا وهو المشهد المستقل بذاته الذى يجمع بين القوة والتفجّر فى آن واحد والذى يتطلب من الجمهور أن يفهمه . ويرى برنتون أن شخصياته تتطور بسرعة وحيوية متفجرة من البراءة إلى التجربة وأن لديها الوقت لتتوقف عند الماضى ، وأن كل مشهد بمثابة شعلة من النار سرعان ما تنتهى وعادة ما تنجح هذه الطريقة وتأتى بثمار طيبة ولكنها أيضا تقلل من النظرة الشاملة للموقف وتقلل من تأثير ودور الحركات المسرحية . وهى طريقه تفتقر إلى ما يسميه بوند نفسه: الأسلوب الموحد ، وهو أمر بالغ الأهمية . إن عرض الماضى والمستقبل ، والجد والهزل على خشبة المسرح يحتاج إلى بناء راسخ ثابت الجذور ، ومن أحدث الأعمال المسرحية البريطانية مسرحية بوند المسمّاه " لير " ومسرحية " برنتون " المسماه " الرومان فى بريطانيا " ، وهما مسرحيتان تراجيديتان من ذلك الجنس الأدبى المشار إليه بالملاحم.

وهما ترسمان تصاعد الإرهاب وأهدافه فى جو أسود ، شديد القتامة والاكفهرار . وبالتالى فهما تُعدان علامه على بداية تلك الحقبة ونهايتها . ويتمكن الكاتب المسرحى بوند من خلال إعادة صياغة شخصية الملك " لير " لشيكسبير من رؤية العلاقة الرمزية التى تربط بين إرهاب الدولة وإرهاب الثوار . أما برنتون - الكاتب المسرحى الآخر - فإنه يسخر من أسطورة الاستعمار ويركز على نفس العلاقة من خلال عرضه المزدوج للرومان فى بريطانيا ، والبريطانيين فى أيرلندا فى مواجهة الجنس السلتى Celts الذى احتل المنطقة فى قديم الزمان . ويبدو الإرهاب الأسود أشد قوة وأكثر أثراً عندما يُعرض على المسرح كأنه حدث وقع فى الماضى السحيق ونقارنه نحن جمهور المتفرجين بالإرهاب فى العصر الحديث . وقياساً على هذا فإن الإرهاب هنا أشد وقعاً علي النفس من الإرهاب الحديث المتمثل فى أعداء الفوارق الطبقية ورفاقهم من المسافرين كما هو الحال فى مسرحية " الروعة " أو فى مسرحية " أسلحة السعادة " .

إن هناك ثمة مفارقات كثيرة وقدراً كبيراً من السخرية فى العلاقة المعقدة التى تربط بين مشاهد الإرهاب ومسرح الرعب . فكلاهما نتاج ثقافة استهلاكية تهوى الحدث المباشر الذى يُعتبر الإرهاب مرآة عاكسة له رغم بشاعته ، وكلاهما أيضا ينبع من القلق الأسود الذى يصل إلى حد اليأس والإرهاب يجمع بين العرض المسرحى واليأس بطريقة بشعة توحى بالموت بل إنه عرض لفارس شاذه تمتلىء بالقتل والدماء وتتحول فى النهاية إلى كابوس جماعى . ولهذا السبب فإن المسرح السياسى فى بعض أعماله يعرض ثقافة أبطال الإرهاب وأفكارهم التى تبدو عارية من أى نسيج أخلاقى ، وهذا العرض لفكر الإرهاب يعتبر فخاً يسقط فيه كثير من كتّاب المسرح أحياناً . ولاشك أن حالة الاشمئزاز والتقزز من فساد النظام السياسى وفشله الأخلاقى تعتبر من الملامح البارزة والقوية فى المسرح المعاصر الذى يعالج قضايا الإرهاب ولكن هذا الاشمئزاز لابد أن يُخفَّف بنوع من الرفض تجنباً لرد الفعل العنيف . إن مسرح الرعب - إذا نهج هذا النهج - فإنه يستطيع أن يقدم الكثير باعتباره شكلاً فنياً ثقافياً عاماً .

وفى نهاية المطاف لابد أن نشير إلى القالب الفنى المثالى الذى استخدمه هول سوينكا whole Soyinka فى مسرحيته الأخيرة الكوميتراجيدية " مسرحية العمالقة " وتقع أحداثها فى سفارة مطلة على مبنى الأمم المتحدة فى نيويورك ، وهى تروى قصة

الأيام الأخيرة للفيلدمارشال (المشير) كامينى Kamini أثناء مواجهته لثورة شعبية ضده ، تتسبب فى خراب اقتصادى ورعب شديد . وفى هذه الظروف السيئة نجد مَثَّالاً ينحت تمثالاً بالحجم الكامل للمشير كامينى بينما يقوم صحفى معجب بالقائد وبعض المساعدين والحكام الطغاة الأفارقة بالثناء على العبقرية الفذة التى يتمتع بها الفيلدمارشال (المشير) . ويلعب الكاتب المسرحى على موضوع رموز السلطة المتألهين الفارغين عندما يواجهون الثورة عليهم . ويرفض كامينى الزعيم أن يلعب أحد دوره فى المسرحية التنكرية فيؤدى بنفسه دور سيد الكون في الوقت الذى يتساقط كل شيء من حوله . وبينما يمارس الحركات الدالة على قوته القاهرة فإنه يستخدم " المرحاض " كغرفة تعذيب لمن خالفوا أوامره . مثال ذلك رئيس البنك الذى يلقى ألوان العذاب فى المرحاض على يد فرقة خاصة لأنه سَرّب معلومة تفيد أن عُملة الدولة أصبحت لا تساوى شيئاً . وهكذا فإن وضع مظاهر القوة والسلطة فى مقدمة المسرح ، والرعب والإرهاب في خلفية المسرح يزداد عنفاً وحدّة عندما نجد المثّال المسكين الذى عكف على نحت تمثال بالحجم الكامل للطاغية يتعرض للتعذيب أيضا لأنه أسرّ للصحفى بأن الأفضل لهذا التمثال أن يوضع فى غرفة تماثيل الرعب فى متحف الشمع " متحف مدام تسو " ، وليس أمام مبنى الأمم المتحدة . ويلتقى الاثنان - الرعب مع السلطة - على خشبة المسرح عندما يقتادن المثّال المسكين وقد أحاطت الضمادات بكل جسده من الرأس إلى القدم لكى يستكمل نحت التمثال خلف سكرتير الأمم المتحدة الذى يبدو مشدوهاً حيث أن كامينى - الزعيم - يتصرف وكأن شيئا لم يحدث البتة .

ويدعم تأثير اتساع المسرح استخدام اللغة المناسبة لكل شخصية . فنحن نجد مساعدى الزعيم يتحدثون بلغة رسمية تمتزج بالنفاق السياسى بينما يتحدث الزعيم نفسه بإنجليزية تغلب عليها اللهجة الإفريقية ، وتزخر بالطموحات اللامعقولة ومظاهر العظمة الزائفة ، بل إنه يستخدم لغة الفاشية المتدنية . ومن اللائق أن نقول إن اللغة المستخدمة تتجاوز لغة السياسة الرسمية تماما كما يتجاوز الرعب الذى يُمارس على خلفية لمسرح الجماهير الرسمية من علية القوم التى منحها كامينى شرف حضور الحفلة التنكرية الهزلية . وفى مرحلة من المراحل يؤكد المؤلف على الجانب الكوميدى بأن يجعل اثنين من الدبلوماسيين الروس يوجهان الإهانات إلى كامينى Kamini باللغة

الروسية التى لا يفهمها وفى نفس الوقت يقدمان له فروض الاحترام والطاعة باللغة الإنجليزية التى يفهمها . ولاشك أن هذا المزيج من الهزل والتهريج المغموس فى الرعب يُعيد إلى الذهن بيت الأوهام " لجينيه " Genet ، الذى وضع الرعب والكوميديا على ساحة المسرح السياسى المعاصر بكفاءة عالية بحيث يبدو الواقع السياسى أمراً سريالياً موغلاً فى الغرابة وتجاوز الواقع . وفى مظاهرة تتسم باللامعقول يقوم بها الشعب خارج السفارة - مسرح الأحداث - احتجاجاً على كامينى وبطشه ، يظهر الطاغية على حقيقته مرة أخرى ويقوم باحتجاز زواره من الدبلوماسيين كرهائن ويوجه قذائفه نحو مبنى الأمم المتحدة المقابل لمبنى السفارة . وتنتهى " الفارس " التي يقوم بها الطاغية بتدمير كل شىء بما فى ذلك تدمير الذات ، وإثارة طوفان من الاضطراب والقلق المخيف .. وهكذا فى لحظة الانتقام الرهيب يتحول البطل الشرير عند " سوينكا " إلى إرهابى عالمى يتجاوز كل الحدود .

الفصل الثالث

العالم المعكوس للمشهد المثير
استجابات سياسية واجتماعية للإرهاب

بقلم عايدة هوزيك Aide Hozic

كان يمكن لصباح يوم ٢٦ أبريل عام ١٩٨٨ أن يكون مثل أى صباح ربيعى رائع فى ايطاليا لولا حدوث هجوم إرهابى غير عادى نوعاً ما . فقد قامت منظمة ارهابية مجهولة موالية للفلسطينيين ، وهى تؤيد مقاطعة المنتجات الإسرائيلية ، بزرع مادة " سامة " زرقاء فى ٧٥ جريب فروت من نوع " جافا " والذى كان معروضاً للبيع فى ايطاليا . وبالرغم من إعلان الإرهابيين الفورى أن تصرفهم كان رمزياً بحتاً - حيث تم صبغ المادة الداخلية للجريب فروت السام باللون الأزرق وبالتالى كان من السهل التعرف عليها وتجنبها ، إلا أن رد الفعل الحكومى والاجتماعى قد تجاوز التهديد المحتمل بكثير . فقد أصدرت وزارة الصحة أوامر بالتحفظ على كميات الجريب فروت الموجودة فى إيطاليا وجعلت رجال الشرطة يهرولون من محل إلى آخر ليجمعوا الفاكهة التى وقف شحنها ليس فقط من الشرق الأدنى ولكن من أماكن أخرى فى العالم أيضاً. وسرعان ما انضمت إسرائيل إلى عملية البحث حيث أرسلت عملاءها السريين إلى إيطاليا .وبالرغم من أن طبيعة السم المزعوم قد استعصت على أفضل معاهد البحوث الإيطالية ، إلا أنها أكدت أنه سام . وبالتالى ، فقد ظهرت حالات عليها أعراض " تسمم حاد " فى المستشفيات وربطت وسائل الاعلام بين نجاة الشعب الإيطالى ونجاة العديد من حيوانات التجارب التى تم إطعامها الجريب فروت لكن عندما اعترف علماء السموم أخيراً بخطئهم وذكروا - بتحرج - أن المادة الغريبة ماهى إلا لون غير سام عادة ما يستخدم فى الصيدليات والمطابخ ، تم إعادة حوالى ٣٦٠ طن من الفاكهة فى الأسواق. ولكن الاستهلاك استمر فى الهبوط حتى فى الشهور التالية نتيجة لأن صورة

الفاكهة وهى تُلقى فى البحر وصراخ حيوانات التجارب قد طُبعت فى ذاكرة العامة .

وكما كان يحدث غالبا جداً فى الماضى ، نجح الارهابيون أخيراً فى تحقيق أهدافهم بفضل الاستجابة غير الكافية من جانب الحكومة والمجتمع . وكما كان غالباً ما يحدث فى الماضى ، فقد استخدم الإبهار الكامن فى الإرهاب كعذر للاهتمام بـ " الخطر الإرهابى " . وحقيقة لم يكن هناك شيء يشد الانتباه فى الجريب فروت الأصفر الذى يصطبغ داخله باللون الأصفر والموضوع على أرفف المحلات الكبيرة ، وبالرغم من ذلك، فقد وُصف هذا العمل بأنه " دراماتيكى " و " مثير " وحتى ، على حد قول مسئولين إسرائيليين ، " عمل تخريبى صاخب موجه ضد قلب اسرائيل " (١) .

هذا المقال ، والذى يركز على الاستجابات السياسية والاجتماعية للإرهاب سوف : ا- يعيد النظر فى هذه الفكرة المتعلقة بالاثارة الكامنة فى الإرهاب ، والتى طالما استُخدمت كَمُبرِّرَ للبراعة المتناهية للإرهاب المعاصر لدرجة أنها لا يمكن أن تؤخذ كأمر مسلم به ؛ ب- يوضح أن الإرهاب هو - باديء الأمر - ظاهرة شبه مسرحية والتى تقوم الدولة والمجتمع " بإبرازها " لكى تشبع بعضاً من احتياجاتها الخاصة : ج - يحلل فوائد وتكاليف هذا " الإبراز " .

الإبراز في مقابل المسرحية :

ذُكر كثيراً ، فى غضون العشرين عاماً الماضية ، أن القدرة على اجتذاب الاهتمام العام يعد واحدة من أهم مميزات الإرهاب الحديث (٢) . وقد ذهب البعض إلى أن العنف فقط يمكن أن يخترق حائط اللامبالاة السائد في عالم وصل بالفعل إلى نقطة التشبع فيما يتعلق بالمعلومات . وكانت هذه " الرؤية " السبب الرئيسى فى أن بعض المجموعات الصغيرة والهامشية ، والتى من المفترض أن يكون هدفها هو الدعاية الذاتية ، تلجأ إلى الإرهاب . وعلى عكس أى نشاط سياسى أخر يستطيع الإرهاب أن يعطى هذه المجموعات ذيوعاً فورياً وعلى مستوى عالمى . وفى نفس الوقت ، رجعت هذه الرؤية فى الأساس إلى توسع وسائل الاعلام وميلها إلى المبالغة فى الأحداث . وعلى هذا ، بَدَا منطقياً أن نستنتج أن الإرهاب كان بارعاً . بسبب وجوده فى وسائل

الاعلام وكنتيجة لذلك ، أنه لن يكون هناك إرهاب إذا لم يكن هناك تلفاز (٣).
ولا تكمن المشكلة الرئيسية المطروحة هنا فى أن هذا الجدل غير مقنع ، - بل على العكس من ذلك حيث وجد تطبيقه فى أشكال عديدة من الرقابة الاعلامية فى العديد من البلدان - لكنها تتمثل في أنه كان مفرطا فى التبسيط وخطأ أساساً .

وكلّما اتُخذ فى الحسبان أن الإرهاب ظاهرة نشطة وغير ساكنة . تسبقها مراحل، صار الإرهابيون عاجزين تماماً عن شد اهتمام الجماهير. إذا كان ذلك هدفهم فى الأصل.

وهناك حالات غير مضطربة لا تختص بالعنف الجماعى فقط؛ بل تختص أيضاً بأنماط معينة من الإرهاب لم تشق طريقها أبداً إلى الصفحة الأولى (٤). وفضلاً عن ذلك ، فإن طبيعة وسائل الإعلام هى أن تختار وتقدم الأخبار طبقاً لرغبات قرائها ، وهى بذلك تعكس كلاً من التركيبة القوية السائدة وأُمنيات المجتمع العميقة وربما اللاواعية . وبتعبير آخر ، فقلما نُظِرَ إلى أن إبراز الإرهاب يمكن أن يكون ناتجاً ليس فقط عن الطبيعة الرمزية للنشاطَات الإرهابية ، لكن للاحتياجات السياسية والاجتماعية أيضاً . ومن ثم يكون هذا الإبراز قيمة شكلية مضافة إلى أحداث معينه وليس مميزة كامنة فيها .

وقد حذر جاى Guy Debord (ديبورد) قائد الحركة الوضعية ، فى أواخر الستينات ضد الدكتاتور الجديد الذى يطل برأسه ، ألا وهو الدولة التى تتميز بميزة الإبهار . فكما يذهب ديبورد ، فإن " الإبراز " ليس فقط مجرد مجموعة من الصور ، لكنه مجموعة من العلاقات الإنسانية تتوسط بينها الصور ... كل ذلك الذى كان ذات مرة تجربة مباشرة حولت نفسها إلى مشهد ثم إلى تمثيل (٥) .

وسوف تستخدم مفاهيم " المسرحى " و " البارز " فى هذا البحث من وجهة نظر ديبورد - وليس كصيغ مرئية أو جمالية " أعلى " أو " أقل " لكن باعتبارها تقسيمات سياسية اجتماعية . وكما يرى لويجى أليجرى Luigi Allegri المؤرخ المسرحى الايطالى ، فإن أصل المسرح والمنظور مختلفان تماماً كما أن لهما علاقات متفاوتة مع الجماهير والممثلين وحتى مفاهيم كامنه مختلفة حتى بالنسبة للوقت والمكان (٦) .
ونتيجة لذلك ، فإن وظائفهم الاجتماعية مختلفة تماماً .

" المشهد " كما يرى أليجرى ، يعمل كصيغة مُقَنَّنَة سياسياً .. ومنذ قيام المسرح

الاغريقي والذى كان له وظيفة تعليمية ، إلى المسرح الرومانى بوظيفته التثقيفيّة ، وحتى البطولات الرياضية المعاصرة ، كان المشهد المثير دائماً ميراث السلطة الرسمية . فالسلطة تعيد هذا المشهد - فهى دائماً ما تُمثل فى احتفالات مهيبة تظهر فيها أزياءً براقة ، ومتحدثون جذابون بالرغم من بعدهم ، والسجاجيد الحمراء والأعمال الروتينية . حيث إن المشهد يسمح للسلطة الرسمية أن تقدم نفسها كشىء ملائكى رائع لا يمس . ويبدو الممثلون والمشاهدون فى المشهد منفصلين جسدياً ، وتستبدل المشاركة بملاحظة الأحداث المثيرة والتى يمكن أن تنال الاعجاب أو تبث الخوف . إن العمل المثير دائماً ما يتناغم مع الرغبات السرية للمشاهدين فهو هذا الشىء الذى يحب الجماهير أن يروه والذى يبعث النشوة ، وليس التطهير ، بين الحاضرين .

ومن جهة أخرى ، يستقى المسرح جذوره من الطقوس الشعبية و يحتفظ بعلاقة متسقة أو مختلفة مع النظام السائد ونادراً ما يكون عالم المسرح هذا عالم المتعة ، حيث إنه غالباً ما ينص على الحقائق التى ننساها وبالأحرى ، يجبر العمل المسرحى المشاهدين على إعادة النظر فى نظرتهم العميقة الجذور للعالم وذلك من خلال مجابهتم بنوع من التمثيل الوجودى على خشبة المسرح . وتخطو هذه المشاركة الفعالة خطوة إلى الأمام فى المهرجانات والكارنفالات والنوعان يمثلان أكثر أنواع المسرحية الغزيرة ذيوعاً ، وفى هذه الأنواع ، يختفى الفصل بين الممثل والجمهور ، كما يتلاشى أيضاً الحجة المعطاه بالنسبة للدراما . وتعتمد المهرجانات ، فى إعادة خلقها التلقائى للعالم المصغر، على العالم العادى و الأناس العاديين ، وليس على المحترفين . ومن ثم ، تتحول الشوارع إلى خشبات مسرح ، والخدم إلى ملوك ولا يتأمل الجمهور فقط وانما يشرع بالفعل فى خلق نظام اجتماعى مختلف .

وفي العصور الوسطى ، كانت المهرجانات نوعاً من الانشقاق المسيطر عليه أو المُسَيَّر، أو صورة عكسية للسلطة فى مجتمع من العصور الوسطى ، أو محاولة لقلب العالم رأساً على عقب (٧). وفى العصور الحديثة ، فقدت المهرجانات أهميتها بعد تقنينها وتقلصها إلى مجرد عطلة . لكن تم الاحتفاظ بعناصر المسرحية المتأججة والانشقاقات بعناصر مشتركة هامة للغاية - تتمثل فى الميل إلى الاشتمال على أكبر عدد محتمل من الممثلين ، وإلغاء الزمن الحقيقى وخلق زمن جديد ، وإظهار أن إعادة

خلق العالم يعد شيء مُجد . وفضلاً عن ذلك ، فإن كلاً من المسرحية والانشقاقات يظهران العنف. وبغضٍ النظرَ عن صفتهم المرحة ، فإن المهرجانات نفسها لم تكن يوماً مظهرا سلميا للسلَطة المعكوسة لكن خليطا يثير القلق من الاحتفال وتدمير الحياة . ويكمن الاختلاف فى أنه ما كان يعد ذات مرة مجرد أداء ساخر قد أصبح الآن أداء حقيقيا ورعباً .

ولهذا تتشابه المسرحية والإبراز إلى حد أنه يمكن استخدام كليهما كأنماط تعبيرية للسلطة السياسية الرمزية وكعناصر لا يمكن الاستغناء عنها لأى نشاط سياسى يبحث عن الدعم الجماهيرى ، ومع ذلك ، فهما يفترقان بوضوح فى الطرق المؤدية إلى الحصول على هذا الدعم وفى نوع الدعم الذى يستقيانه .

فالمسرحية تزيد اتساع الهوة بين الممثل والجمهور . بين صاحب السلطة ومن لا سلطة له . ولكن ، لكونها نمطا يُسعد الجمهور ، فهى تقلل حدة الصراع والتوتر الاجتماعى . وعلى صعيد آخر ، نجد أن العمل المسرحى يتساءل عن كل شيء ، يعيد إظهار الصراعات والمُحَرَّمات الخفية ، ويحاول أن يحشد الجمهور ولا يحقق له الاشباع. وتطبيق هذه المفاهيم على الإرهاب لا يعد مهمة سهلة . حيث إن الإرهاب يعد ميكانيكية توصيل معقدة . فلديه رسائل مختلفة يريد توصيلها لمختلف طبقات الشعب. فهناك البعض الذى يريد تخويفهم وهناك بعض آخر يريد اجتذابهم . ويتفاوت " تسويق " الأعمال من مجموعة إلى أخرى . ومع ذلك ، فافتراض أن الإرهاب يبدأ بهدف تجنيد أتباع جدد عن طريق كشف المجتمع ودفعه إلى " حالة أزمة " مزعومة ، أو كما يقول رابو بورت Rapoport عن طريق خلق انشقاق جماعى من خلال الاستفزاز (٩). ولهذا فمن الواضح وجوب النظر إليه على أنه صيغة شبه مسرحية . ويمكن النظر لهذه المسرحية على أنها واحدة من المصادر الأساسية للتهديد الإرهابى . فالإرهاب يُرعب ليس فقط لأن بعض الناس يكونون ضحايا الأزمة مع احتمال أن يكون البعض الآخر كذلك ، ولكن أيضاً لأن بعضاً آخر يمكن أن يجد فكرة " التقليد " جذابة . فالخوف من أن الإرهاب يمكن أن يتفاقم متجاوزاً حدوده ويتحوّل إلى إنشقاق عام يحتمل أن يكون السبب فى وجوب مكافحة المسرحية وتحويلها إلى "مشهد" عالمى .

فوائد الإبراز :

إن واحدة من أهم الافتراضات فى هذه المقالة أن كلاً من الدولة والمجتمع يستقيان المنفعة من إبراز الإرهاب ، حيث إنه ، على الجانب الآخر ، فإن استجابتهم غير المتكافئة للإرهاب سوف لا يكون لها مغزى كبير .

ويبدو الأمر سخيفاً أن نقول إنه من المحتمل أن يكون هناك منفعة محتملة من العمل ضد النفس عن طريق التعامل مع الإرهاب بكل بساطة ؛ ومع ذلك ، فإن " موضوع الجريب فروت " يمكن أن يستخدم كمثال للمكاسب المحسوسة للإبراز . إن "تسمم" الجريب فروت كان آخر - وبشكل واضح أقل الأحداث التى أرقت الرأى العام الإيطالى فى أبريل ١٩٨٨ خطراً . ففى ١٣ أبريل حطمت قنبلة يعتقد أن مجموعة يسارية راديكالية قد زرعتها فى مكتبة لزعيم يهودى شاذ جنسياً تابع لحزب الجرين (الخضر) فى تورين (Turin) . وفي يوم ١٤ ، وأمام بار فى نابولى حيث كان البحارة والضباط الأمريكان دائماً ما يلتقون ، انفجرت قنبلة أخرى راح ضحيتها ٥ أشخاص وجرح عشرات آخرون . وفى يوم ١٦ ، قتلت الألوية الحمراء روبيرتو روفيللى ، وكان سيناتوراً عن الحزب الديمقراطى المسيحى . وفى نفس اليوم ، تم اغتيال أبو جهاد ، زعيم من زعماء منظمة التحرير الفلسطينية ، في بيته فى تونس فى عملية يحتمل أن الموساد قد نظمتها . وفي يوم ١٩ ، تلقت وزارة الداخلية الإيطالية مكالمات تليفونية مجهولة حول الجريب فروت ، لكنها لم تفعل شيئاً حتى تم اكتشاف أول عينة " مسممة " .

وتمكن البوليس ومعه الحكومة الجديدة والتي أعلنت قبل يوم واحد فقط من انفجار نابولى ، من التعرف علي بعض الإرهابيين المشتبه فيهم ، لكن أحداً منهم لم يتم القبض عليه . لكن الحكومة الجديدة نجحت فى أن تهدد علاقتها غير الثابتة أصلاً مع إسرائيل عن طريق اتهامها المباشر باغتيال أبو جهاد فى اجتماع من اجتماعات الأمم المتحدة .

ولهذا ، كان " موضوع الجريب فروت " في كثير من النواحى بمثابة مخرج للجهاز الحكومى الإيطالى . فعن طريق استعادة كل شيء يمكن استعادته - وهو أمر يعد

أسهل من القبض على الإرهابيين بطبيعة الحال - نجحت الحكومة فى اثبات أنها مازالت قادرة على حماية مواطنيها من الخطر الإرهابى . وفضلا عن ذلك ، فبسبب أن " تسمم " الجريب فروت قد حظى بدعاية أكبر من أى عمل إرهابى سابق ، أتيح للمواطنين الفرصة أخيراً ليعبروا عن خوفهم المتراكم ويستمتعوا بالقلق السائد . وفي النهاية ، كان التعاون بين المسئولين الإيطاليين والاسرائيليين فى البحث عن مرتكبى حادث الجريب فروت كان فرصة رائعة للبلدين أن يبدآ " سلاماً بطريقة دبلوماسية . وكنتيجة لذلك ، كان من السهل نسبيا الكشف عن الآليات المستخدمة فى إبراز " حادثة الجريب فروت " والفوائد المُجْتَناه منها . ومع ذلك ، ففى حالة الإرهاب اليسارى فى أوروبا الغربية ، والذى سوف نلقى عليه الضوء الآن ، فإن تلك الآليات كانت أكثر حدة بكثير كما أنها افتقرت إلى المكاسب العاجلة .

فبالنسبة للإرهاب اليسارى ، فقد حظى بمعالجة مختلفة تماماً فى وسائل الإعلام في أوروبا الغربية عن الارهاب اليمنى أو الانفصالي أو الشرق أوسطي . ومن خلال إدراك الشيء بعد وقوعه ، يصبح أيضاً أمراً واضحاً أن مختلف البلاد ، وبخاصة إيطاليا ، وألمانيا ، وفرنسا ، تعاملت مع الإرهاب اليسارى الحادث على أراضيها بطرق متباينة. وحتى الآن ، اتسمت التفاسير لهذه الأساليب المختلفة بأنها سياسية بحتة ، فهى تعزو التعامل مع الإرهاب إلى ميول الحكومة " اليمينية " أو " اليسارية " . وبالنسبة لرد الفعل الاجتماعى ، باستثناء مناقشات " عقلانية مبهمة ، فقد تم إهماله على نحو كبير .

ومنذ بضع سنوات ، خاطب فيل سيرنى (phil Cerny) الحقيقة حينما ذهب إلى أن المغزى السياسى للإرهاب الحديث " لا يكمن في مظاهره العنيفة أو التنظيمية بقدر ما يكمن فى تفاعلاته مع التكوين الاجتماعى والنظام السياسى الذى يحدث فيه" (١٠) ومن ثم ، يجب تحليل القوة الرمزية للإرهاب فى سياق الظروف السياسية والاجتماعية السائدة فى الأقطار التى يحدث بها . ويفترض فى الإرهاب اليسارى أن يكون تمرداً قام به شباب الطبقة الوسطى ضد التفاؤل الليبرالى المطمئن لآبائهم . وإذا كان الأمر كذلك ، فيمكن طرح الافتراض القائل بأن "الرعب الوجودي " (١١) المنبعث من الارهاب اليساري قد مَثَّل خطراً أكبر بكثير من ذلك الآتي من " الأغراب "، مهما

كانوا عرباً او غير عرب ، أو من " المخربين " الذين أثبت التاريخ أنهم كذلك مثل الفاشيين. ويبدو ذلك كذلك لثلاثة أسباب : الأول ، لأنه يمكن أن يكون قد أدى حدوث ثورة فى حديقة بيت الشخص الخلفية . الثاني ، الميل إلى استبعاد " العنف " من العالم الغربى الديمقراطى العقلاني المتحضر ووصف كل من يمارسونه بأنهم "همجيون" يرجع إلي الوراء حتى اليونان القديمة (١٢) . والثالث ، لم يكن موجها ضد أى نظام سياسى حقيقى بل ضد نظام سياسى " مثالى "

ولكي يتم تفسير الإرهاب اليسارى ، وتبرير المعركة ضده والحفاظ فى نفس الوقت على أسطورة الحضارة الغربية كجنة عدن ، كان يتعين وصف الإرهابيين اليساريين فى أول الأمر على أنهم " منحرفون " ، " مجرمون " ، " عملاء أجانب " - وغرباء فى مجتمعاتهم . وكان يجب النظر لأفعالهم على أنها " كارثة " ، أو شر غير عقلانى ولا إنسانى . وعلى المستوى السياسى ، فالمبالغة فى خطر الإرهَاب يكمن أن يكون قد قُصد بها تدعيم أو حتى خلق إجماع سياسى شعبى فى أوروبا الغربية .

الإبرَاز كسياج للصورة :-

طبقاً للبراهين الاستقرائية الهامة ، ينبعث الإرهاب اليسارى فى أوروبا الغربية من الحركة الطلابية التي حدثت فى عام ١٩٦٨. فبينما يستمر النقاش حول ما إذا كانت حركة الإرهاب قد بدأت من الثوانى الأخيرة للقرن الثامن عشر أو مع حلول القرن الواحد والعشرين تظل الحقيقة أن عام ١٩٦٨ كان واحداً من أعظم الأحداث التى تذكرنا بمهرجانات في العصور الوسطى فى القرون القليلة الماضية. فقد مثلت الحركة الطلابية تحدياً ليس فقط للنظام السياسى الموجود بل إلى أساس الحضارة الغربية الحديثة؛ حيث اعتمدت عقلانيتها على الاستقراء العلمى، والقوة الاقتصادية والليبرالية السياسية . وكانت فكرة المسرح تتغير في ذلك الوقت. فقد أصبحت الشوارع مسرحا لمسيرات الاحتجاج . وكانت الأدوات المستخدمة في المسرح تتراوح ما بين الأكفنة المستخدمة فى المظاهرة ضد الموت الذرى في جمهورية ألمانيا الفيدرالية إلى رموز " قوة الزهرة " Flower Power التى كانت لا يمكن الاستغناء عنها لأى احتجاج ضد حرب فيتنام. واستمر عنصر التمثيل لفترة طويلة ولم يُسبر غور الفاصل بين حرق الصور الورقية لأعلام السياسة وبين الهجوم على أشخاص حقيقيين لمدة عدة

أعوام . ومع ذلك ، ولم يُستخف بالسلطات الشعبية التى رُمز إليها أو تم تجسيدها في مبانى غير شخصية وهوجم البوليس وكذلك أعلام الدولة بشدة أيضاً . فقد كان قراءة الكتيبات التى تصف كيفية صنع " القنبلة " أمراً ملزماً مثل قراءة ما كتبه ماو ولينين. وتطور الإرهاب إلى أن أصبح تمثيلا راديكاليا " للفيستا " Fiesta [احتفالات دينية راقصة] ساعده في ذلك هذه الأرضية الثقافية العنيفة ، والتى وجدت ما يبررها في أعمال مفكرين أمثال سارتر Sartre وماركوز Marcuse . فقد كان مسرحية بدأت وفقد مؤلفوها السيطرة عليها . وبمجرد أن أفل نجم الحركة) تشكلت منظمات إرهابية كان هدفها الرئيسى هو تدعيم الجو المهرجانى والاستمرار فى إحياء أيام عام ١٩٦٨ من خلال حماسهم الثورى ، ونظامهم الاجتماعى وإحساسهم غير العادى بالتضامن والانتماء . وفى أوائل الثمانينيات . كتب ريناتو كورتشو Renato Curcio ، زعيم النواة التاريخية للألوية الحمراء الإيطالية ، وقد كان متأثراً بأعمال ميكائيل باكتين - كتب يقول إن الثورة الثقافية فى العاصمة هى تكوين الاحتفال - كرؤية للعالم موجهة نحو المستقبل (١٦) .

وتظل دنيا ميكنة الإرهاب كأرض لم تكتشف نسبياً ، لكن يبدو أن كل المنظمات الإرهابية التى تشكلت فى أوروبا الغربية بعد حل حركة ١٩٦٨ مرت بثلاث مراحل تقريباً . فقد بدأت بأعمال عنف واستفزاز شاملة ، ثم ذهبت إلى عمليات اختطاف ساذجة وعنف رمزى وفي النهاية فقط لجأت إلى الاعتداء على الأشخاص والاغتيال المتعمد .

وبادىء ذى بدء ، مثل الإرهاب ظاهرة شبه مسرحية وكان يصعب التمييز بين أعمال المجموعات السرية المنظمة وبين تلك التى نفذتها غالبية الحركة . فبالإضافة إلى كونها عنيفة على وجه صريح فإن كليهما قد تميز بعناصر التمثيل ومظاهر " انعكاس " السلطة ، وبمعنى أقرب ، وبعلاقات شخصية غالباً مع المتعاطفين والأعداء المحتملين (مثلا ، نصبت الألوية الحمراء نفسها فى المصانع وبحثت عن ضحاياها بين الهيئة العامة الإدارية وعن موالين بين العمال) ، وأيضاً من خلال عنصر أخلاقى هام والذى جعل الإرهابيين يشبهون روبن هود Robin Hood ويمثلون العصر الحديث أكثر من مجرد قراصنة متعطشين للدماء . وأول عمل إرهابى تم تسجيله فى برلين الغربية كان

"قـضـيــة بودنج"Pudding Case والتى تم تنفيـذها في عـام ١٩٦٧ . حـيث قـام كـومـون Kommune ، والذى كان شغله الشـاغل الأفعال والدعـاية وليس الأعمـال بتـحضيـر " كـعكعـة ترحيب " لنائب الرئيس الأمـريكي هوبرت هـمفـرى Hubbert Humphrey ، ومـثل الكومـيديات الأمـريكيـة المتـواضـعـة ، كـان من المفروض فى الكعـكة أن تُقـذَف فى وجـهـه ، لكن الشـرطة منعت هذا العـمل من الحـدوث . وذكـرت الصحف أن " البودنج " لم يكن إلا قنبلة . وذكر بومي بومـان Bommi Boman ، وهو قـائد المجـمـوعـة الإرهابيـة يونيـو ٢ ، وهي التي شُكلت على أنقـاض كـومـون ، فى سهرته الذاتيـة (١٨) أنه حتى بالرغم من تورطه فى أحداث حرق عمد وانفجارات ، إلا أنه هو وزملاؤه كانوا فى غاية السعادة وهم يقومـون باتصالات هاتفية كاذبة للبوليس ، فقد كانوا يعلنون عن وجود قنبلة فى مكان ما ثم يشاهدون من وراء سياج على الجانب الآخر للشـارع كيف أن الشرطة نفذت المهـمـة لهم ، حيث تهدم المبنى بأكمله لكى تجد القنبلة . ويحتـمل أن يتـذكـر أولئك الذين مـازالوا يتـذكـرون الأيام الأولى للإرهاب أنه كـان هناك قنبلتـان على الأقل من بين كل قـنبلة حقـيـقـيـة لم يعـثـر لهـا على أى أثر .
وبدأ عقد " المحاكمات العامة " ، وهى أكثر صور الأفعال الإرهابية فى ايطاليا شعبية، فى المصـانع ونـادراً مـا ذكـرت فى تقـارير صـحـفـيـة رسـمـيـة . وجـاءت " الأحكام " و"الإعـدام" بعـد ذلك . ولمدة عـدة أعـوام ، ظلت " المحـاكـمـات هى " المسـرحٌ بنفس الأسلوب الذى يصُوّر أن المقصلة كانت تُبنى كـانعكاس لمشهد التعذيب الشعبي إبان أيام المهرجـانات . وفى عـام ١٩٧٥ ، كـان يمكن لعقوبة الإعـدام أن تشـتـمل عـلى حلق رأس الضحية وربطه فى شجرة كما حدث لمدير شركات فيات . ففى مصنع فـيات نفسه فى عـام ١٩٧٣ ، أجْبر مدير آخر على الزحف حول المصنع على ركبتين كملك مزيف . وكان يوجد إناء على رأسه بدلاً من التاج ، بينما يحل محله العمال فى مكتبه .
وعندما تبـدأ عـمليـة " الإبراز " ، فإن العنف يمكن أن يكون " هينا أو مميـتاً " ، لكن التهديدَ الإرهابى للنظام الاجتـماعى يمكن إدراكه بالقطع . ويصبح هدف وسـائل الإعلام الأول ليس فقط تأكيد هذا التهديد ، ولكن أيضاً كبت العرض الضمنى لنظام اجتماعى مـختلف ، وموجود فى الحركة الإرهابيـة " ضد المجتـمع " المليئة بقضاة أخلاقيـين غير شرعـيين بالإضافة إلى " حُـمـاة " اجتـمـاعيين و " مـحـسنين " (١٩) . وتتـغيـر صـورة

الارهابيين . فهم يُحرمونمن وجوههم الإنسانية ويتم تقديمهم علي أنهم وحوش غاضبة - وتعتبر صورة " مينهوف Meinhof " فى لحظة القبض عليه أصدق مثال على ذلك (٢٠) . وتستبدل شبكات الاتصالات الشخصية بصورة تليفزيونية تصور الإرهاب علي أنه بعيد ويفتقر إلى العقل ككارثة طبيعية . وشُعِّبَت الأحداث الإرهابية حتى أصبحت مجرد أعمال عنف أهوج بلا أى مغزى سياسى . في الحقيقة ، وطبقاً لتعريف ديبورد فحتى الخبرة الفورية (الحالية) للخوف تحولت إلى التمثيل الروتينى النظيف للموت . وتبدو الجثث المغطاة للضحايا أو الخطوط التى يرسمها البوليس حيث ترقد الجثة أكثر رعباً وأكثر قبولاً لدى العين الغريبة . يغيب الموت لكن يمكن تصوره وهكذا فإنه يمكن موافقته بدقة مع الأكلاشيه الصحفى المعتاد فى مثل تلك الحالات . وهذا الخليط من كل هذه الأعمال الإرهابية فى صيغة واحدة ، وغياب الممثلين ، والانحصار فى صورة واحدة تم تحديدها مسبقاً ، والمحاكم والسجون التي صممت تصميماً خاصاً - كل هذا يهدف إلى الفصل بين الإرهابيين والشعب العاقل " العادى " (٢١) . وحتى الجنائز فى المقابر " العادية " أصبحت مثاراً للجدل ، وفى نفس الوقت ، فإن وسائل الإعلام المبهرة تغدق على الإرهابيين أهمية غير معقولة لا يستحقونها على الإطلاق ، وهي التي لم يحلموا أبداً بالحصول عليها .

وبمرور الوقت، فقد الإرهابيون صورتهم كمنحرفين أخلاقياً وفقدوا اتصالهم مع القاعدة الاجتماعية، مما أضعف أيديلوجيتهم وهدد وجود مجموعتهم الأخطار. ويمكن لهذا أن يكون نتيجة وجود سرى ، وافتقار الارتباط داخل المجموعة ، والبراعة المتفوقة للشرطة أو نتيجة أن مجموعات إرهابية أخرى تدخل "السوق " ولكن بالنسبة للإرهابيين ، والذين وصلوا إلى بؤرة الإعلام، وهم يعملون بالتأثير الذى تركته أعمالهم حتى الآن ، فقد قاموا بتطوير نوع من الوعى الذاتى "البارز". وتصبح المجموعة السرية صورة عاكسة للدولة، وكما تبرز الدولة نفسها تماما حينما تكون ضعيفة ، يفعل ذلك الإرهابيون. ولكن ، وفقاً للندلسون الفرنسى جين بودريلارد Jean Baudrillard، فإن الإرهاب كمشهد عالمي يعكس مجتمعه أيضاً. كما يذهب بودريلارد أيضاً إلى أن الأغلبية الصامتة أو الجماهير الخاملة تستطيع أن تستوعب وتبعث أى شىء - حتى الإرهاب . والشىء المهم هو أن نحافظ على الوضع الراهن .

وتبدو المرحلة الثالثة من الإرهاب على أنها مناقشة بحته من : الوحوش البارزة " التى تضم الأزياء الرسمية للشرطة ، والأسلحة الرشاشة الجذابة والرائعة ، محاكمات صورية ، وإجراءآت حماية استثنائية من جانب وعلى الجانب الأخر عمليات خطف واغتيالات طائشة لكنها تترك انطباعاً طيباً . وتمر الأعوام، يمكن للدولة " الموضوعية والإرهابيين " المنتمين للجنس البشرى أن يعكسوا أدوارهم . يستغل العمل الإرهابى الهوية التقليدية المعتمدة على الدور ، فهو هجوم على وظيفة ، وليس على شخص ، ويعطي بذلك إشارة أن كل أولئك الذين يحتلون نفس الوظيفة يمكن عاجلاً أو آجلاً أن يصبحوا ضحايا . ولكن فى أثناء عملية الاستشهاد ، فإن موظفى الحكومة الذين تعرضوا لهجوم يصبحون أشخاصاً عاديين فجأة - فالقاضي الذى يُقتل كقاض ويحظى بالتقدير لمسيرته فقط كصاحب وظيفة يصبح رجلا معرضاً للمخاطر هو وزوجته ولديه . وتكتسب الدولة وجهاً إنسانياً . وعلي الوجه الآخر ، يميل الإرهابيون إلى تحويلزملائهم الذين سقطوا إلى أسطورة . فالتزامهم بـ " قضيتهم " هو الفضيلة الوحيدة التى تستحق الذكر . وينظر لهؤلاء الذين يضحون بحياتهم فى سبيل القضية كأشخاص " مقدسين " (٢٢) وأبطال مغاوير . ويقع الإرهابيون أنفسهم في مصيدة الإبراز الذاتى والتي كانت فى وقت ما ميزة للدولة يحتقرها الإرهابيون .

الإرهاب كبديل لبروز الدولة :

ترتبط الفوائد الاجتماعية لإبراز دور الدولة بالطريقة التى يقدم بها الإرهاب . فهي لا تحدد متى سيبدأ الإبراز الإعلامى . وهنا ، يغدو الزمن نقطة حرجة فى تحليل الاستجابات السياسية للإرهاب . ولا ينبغى الخلط بين إبراز الإرهاب وبين " اختراع " أو " اختلاق " الأعداء ، حتى مع أنه نادراً ما يوافق التهديد الحقيقى للإرهاب .

" فجذور الإرهاب تكمن فى مكان أخر فى موجات الاحتجاجات الاجتماعية ، وفى تفكك المجموعات البرلمانية الإضافية وفى جمود النظم السياسية . ومهما ظهر العنف حميداً بالمقارنة بما يحدث بعده ، فإنه يؤخذ كأمر مسلم به عندما يتم إبرازه . تشكلت الألوية الحمراء في عام ١٩٦٩ وبدأت تنفيذ أعمالها فى عام ١٩٧١ ، لكن أحداً لم يَرَ

الإرهاب على أنه تهديد لإيطاليا حتى عام ١٩٧٥ . ولذا ، فالمشكلة ليست فقط في السبب وراء المبالغة في التهديد ، لكن أيضاً فى السبب وراء إدراك التهديد عندما كان موجوداً بالفعل . وتحلل المناقشة التالية العلاقة بين افتقاد بروز الدولة ، وهو ما يتمثل فى الحاضر إلى إجماع جماهيرى ، وبين الإرهاب كظاهرة يحتمل أن تكون مبهرة.

إن مسرحية الإرهاب فى شكل مهرجانات وكارنفالات وحركات اجتماعية وإبراز الدولة (عادة على شكل حفلات - واستعراضات) غالباً ما تتداخل فى تاريخها . وغالباً ما تنافسا بشدة. فالدولة ، برغبتها الدائمة فى امتصاص المهرّجانات الغاضبة والمهرجان ، باعتباره تحد رمزى دائم للدولة وللنظام العالمى السائد ، يمكن للاثنين أن يجدا توازناً فى إطار المؤسسة المسرحية . فغالبا ما استخدم المسرح كحائط صد نهائى فى الحرب المستمرة بين الإبراز والمسرحية . ولكن هناك أيضاً لحظات يكون فيها المسرح عاجزاً عن عبور الهوة بين الشكلين ، فمثلاً ، عندما تتعرض الأيدلوجية الرسميه والمؤسسات التقليدية للمجتمع للتهديد ، وتكون المساندة الشعبية ضرورة للغاية لبقاء النظام الحاكم . وفى هذه الحالة ، فتركيبات القوة السياسية يكون لديها ميل متزايد لإبراز نفسها أو إعطاء شكل أخر من " الاستعراض " لجماهيرها العريضة الغاضبة ويتم استيعاب أو تقنين كل أشكال المسرحية التلقائية الفياضة كما يتم تهميش المسرح المعارض . ويحتمل أن ذلك حدث فى أواخر عصر الإمبراطورية الرومانية (انحدار المسرح) استيعاب الطقوس الشعبية من جانب الدولة ، والاصرار على الألعاب الجذابة، وفى نهاية العصور الوسطى (عندما حولت الكنيسة النشاطات المهرجانية إلى مشهد دينى برغم كرهها لفكرة المسرح) وبشكل أكثر شذوذاً في معظم الأنظمة الحاكمة الحديثة التى سيطر عليها من يعانون من جنون العظمة من الفاشية حتى الستالينيّة Stalinism . وعلى الجانب الآخر ، فإن انهيار الدولة الهائل يمكن أن يؤدى إلى زيادة أهمية مؤسسة المسرح و / أو المسرح الغزير الإنتاج . على أية حال ، كانت الدولة البارزة (أو أى قوة مسيطرة أخرى) واحدة من أهم وأبرع الوسائل لقمع الانشقاق وانتزاع الدعم الجماهيرى . ومن ثم ، تصبح الهيمنة على القطاع الشعبى مهمة تماماً مثل السيطرة على العنف .

ومن بين ثلاثة دول أوروبية تأثرت بالإرهاب اليسارى في السبعينات، مازال لدى

فرنسا فقط القدرة على القيام بإبراز نفسها معتمدة على ما خلفته الفكرة الديجولية Gaullist عن العظمة والهالة الجذابة لرؤسائها والموضوع الزائف والمقنع الخاص بماضيها الثورى " الأبيض " . وبالنسبة للبلدين الآخرين إيطاليا وألمانيا - واللتين تمتلكان تقاليد الإبراز الإعلامى السامية بل المبالغ فيها ، فقد فقدتا كل قوتهما الرمزية بعد الحرب . وإذا كانت أسطورة الوطن والزعيم هما آخر مأوى لبروز الدولة فى الدول الديمقراطية ، فقد حُرمت إيطاليا وألمانيا من الناحية التاريخية من استخدام أى منهما (٢٣). لكن هذا القصور لم يكن واضحاً أو مهماً طالما استُقطبت النظم السياسية. حيث سمح التطرف للأحزاب السياسية أن تظهر وتطور بروزها و/ أو مسرحيتها الشخصية ، متمثلة فى احتفالات الحزب ، المؤتمرات الشعبية والمظاهرات . ومع ذلك ، ففى مرحلة الانتقال من نظام سياسى " طارد مركزياً إلى نظام " جاذب " سياسياً " للجماهير فقد بدا هذا الفراغ واضحاً وأصبح " استيعاب الدولة للمجتمع " ضرورياً . حيث تحدث المنافسة على السلطة فى النظم الجاذبة للجماهير فى قلب النظام السياسى وليس على هامشه . وبما أن المتطرفين النشيطين قد تم طردهم ، تُعرف النظم الجاذبه بأنها عُرضة للإنشقاق وبأنها معتمدة اعتماداً كبيراً على الإجماع الشعبى . ومن ثم ، ترامن الانتقال مع سلسلة من الانقلابات فى ايطاليا وألمانيا . ودفع الضغط لخلق اجماع شعبى واسع في نطاق النظم السياسية الجاذبة كلا من ايطاليا وألمانيا إلى البحث عن بديل لإبرازهم السياسى المُعَوَّق . ونظراً لأن الإرهاب يمكن أن يعمل " كأسطورة يمكن استخدامها لأغراض السيطرة الاجتماعية .... وفى تدعيم التضامن الاجتماعى (٢٤) ، فقد أصبح قوة موحِّدة فى إيطاليا وألمانيا عبر مرحلة الانتقال الصعبة . وليس مما يثير الدهشة إذن أن البلد الوحيدة التى خاضت عُبَاب السيل الإرهابى فى السبعينات واستطاعت التزام الصمت حياله كانت فرنسا . وتكشف الملاحظة الدقيقة للحقائق أن ضحايا العمليات الإرهابية فى فرنسا كانت قريبة العدد من تلك الاعتداءات التى حدثت فى إسبانيا وأن امكانيات المجموعة السرية كانت أكبر بكثير . فعلى سبيل المثال ، فإنه خلال شهر واحد ، وهو يوليو ١٩٧٤ ، نفذت مجموعة تُسمّى جارى (Gari) ٢٤ انفجاراً في مختلف أرجاء فرنسا (٢٥). وهو الشيء الذي لم تستطيع أن تفعله أى مجموعة في ألمانيا أو ايطاليا . ولكن ،

والفضل يرجع للشرطة التى تعاملت معهم كمجرمين وليسوا كأعــداء أيدلوجيين ، تم الزج بالإرهابيين فــى السجن حتى قبل أن يستطيعوا تقرير من هم - وهى ظاهرة أخرى غير معروفة فى إيطاليا أو ألمانيا وقد كان قمع الحقائق ناجحاً جداً لدرجة أن العلماء الجادين ، ناهيك عن الفرنسيين أنفسهم ، كانوا على اقتناع تام أنه لم يكن هناك إرهاب يسارى في فرنسا خلال السبعينات (٢٦) . ويمكن تفسير هذا الصمت فقط من خلال حقيقة أن فرنسا ، برغم من عدم وجود أى شىء براق فى سياستها فى السبعينات ، لم تكن فى " حاجة " للإرهاب فى ذلك الوقت . فقد كانت فرنسا تعيش أعوام الاستقطاب السياسى الكامل ، فالدولة مازالت لديها الوسيلة لتطوير إبرازها الذاتى وكان المُربح الاعتماد على الدعاية القديمة المتمثلة فى شعار " الأخوة الحرية ، المساواة " أكثر بكثير من الإصرار على الإرهابيين فى الداخل . وفى " أوروبا المحتلة " لعبت فرنسا علي أنها واحة لحقوق الانسان ، وأعلنت عن كل اللاجئين اليساريين وحتى الإرهابيين التى سمحت لهم بدخول أراضيها ، لكنها أبداً لم تذكر هؤلاء الذين طُردوا منها (٢٧) . وتم إخفاء براعة الشرطة في القضاء على الإرهاب من خلال تصريحات صريحة مثل " لا يمكن إلا للمجتمعات الوحشية أن تلد وحوشاً (٢٨) . ورفضت فرنسا بالطبع أن ترى نفسها فى تلك الزُمرة .

لكن إبراز الإرهاب كان موجوداً مع ذلك لكنه كان إبراز إرهاب بلدان " أُخَر" . واستُخدم هذا كبرهان آخر على "تنوع" ، و " مكانة " و " روعة " فرنسا فى الشئون العالمية - وهو جوهر الفكرة الديجولية القديمة عن العظمة وإبراز الدولة الفرنسية .

نهاية - تكاليف الإبراز :

بغض النظر عن الرؤى والتحذيرات المتشائمة والطارئة والتى تُعطى جو نهاية القرن، فإن العالم الغربى هو ، مرة أخرى ، ثابت رابط الجأش . فقد قام التفاؤل ، وهو متأصل فى الثقافة الغربية ، باكتساح الشكوك والحوادث العظام التى حدثت فى السبعينات . حيث إن هناك اتجاها ربطيًا للضحايا المرئيين وطيهم فى صفحة النسيان وبغفران الأخطاء السياسية لهم . ومن المفترض أن تكون القاعدة العريضة من المجتمع قد ذابت في ظاهرة ما بعد الحداثة التى أعلنتها . فقد لعب استيعاب التوترات الاجتماعيـــة والتى خلقت الإرهـاب اليسارى ، الإبراز ، وذلك ليس للمرة الأولى فى التاريخ .

ولم تكن المشكلة الأساسية للإرهاب اليسارى فى كيفية التعامل معه . تقنياً. إن المثل الذى تعطيه فرنسا يثبت أنه يمكن أن يتم تنفيذه بطريق أكثر براعة وأقل وضوحاً . إن المشكلة الرئيسية تكمن فى كيفية مجابهته وتقبل حقيقة أنه لم يكن مجرد هلوسة ولا اختراع من جانب الإعلام أو السياسيين أو المجتمع . والشيء الوحيد الذى كان من الممكن عمله ، حينما أطلّ الإرهاب برأسه ، هو تقديمه بالطريقة التى بدأ بها العمل مع - وليس ضد - المجتمع .

إن جوهر الإبراز هو التفاهة ، ينبغى أن ينظر إليه كرذيلة . بل على العكس ، إذا ما قُدم شيء على أنه مشهد مثير فعندئذ يقدم بطريقة محتملة ، إن المشهد المثير هو بديل . فبدلاً من رؤية الصوت الحقيقى ، وبدلاً من مواجهة شيء خطير ومختلف أو خطر محقق ، فإن الجمهور يشاهد بديلاً أرق بكثير .

غير أن هذا البديل ذو وجهين وله تكاليفه . إن الإرهاب نفسه يمكن فهمه على أنه بديل - بديل الثورة . فالإرهاب ، وقد تضاءل إلي أداء عنيف ، بَدَا أكثر خطورة لكنه، وفى نفس الوقت ، خفى وأكثر براعة . وبدلاً من إدراك مدى كون اقتراحات الإرهابيين للمجتمع متواضعة ، فقد انبهر الناس برومانسيتهم .. وبدلاً من إدراك أنهم يقتلون شخصيات سياسية كريمة ، ينبهر الناس بدوافع أفعال الإرهابيين . ولم يستجيب المتعاطفون مع الإرهابيين لندائهم بثورة عالمية . لكن الإجماع الصامت الذى حصل عليه الإرهابيون كان غير متكافيء بالنسبة لنشاطاتهم بقدر ما كانت المبالغة ، للتهديد الإرهابى وقد أفْتتن كثيرون بهذه الصورة وتصوروا أن الثورة ستأتى فعلاً من " ماسورة بندقية " . وكان عام ١٩٧٨ هو العام الذى سُجل فيه أقل عدد من الاضرابات . وكان هذا العام هو نفسه هو الذى شهد أكبر معدل للعنف . وكان التفسير الرسمى أن هذا رجع إلى تضامن العمال مع الحكومة " ربما " . ولكن من المحتمل أيضاً أن يكون نتيجة موقف " دعنا ننتظر ونرى " ونتيجة للأمل بأن الإرهابيين القادرين على كل شيء . والموجودين فى كُل مكان باستطاعتهم أن يغيروا النظام السياسى الإيطالى الجامد غيرالقابل للحركة .

دعنا ننهى مقالنا بما ذكره جاى ديبورد Guy Debord فى العالم المعكوس حقاً ، تكون الحقيقة هى وقت الزيف (٣٠) . وفى العالم المعكوس للمشهد المثير ، فإن

حقيقة الإرهاب وزيفه محكوم عليه بالفشل وأن يوضع فى غير موضعه الحقيقى .



الفصل الرابع
مظاهر الإرهاب فى أعمال
بيسكاتور وبرخت
(Piscator , Brecht)

بقلم ميشيل باتيرسون
Michael Patterson

بالرغم من التحذير الذي أطلقه ولتر لاكر Walter Laqueur من أن تعريف الإرهاب لم يوجد ولن يوجد فى المستقبل المنظور(١). فمن المحتمل مع ذلك التعرف على عدة عناصر أساسية معينة بهذا المصطلح . تصف موسوعة بلاك ويل Blackwell للفكر السياسى الإرهاب بأنه " شكل من أشكال العنف السياسى ، يوجه ضد الحكومة ولكنه غالباً ما يصيب الأشخاص العاديين ، ويهدف إلى خلق مناخ من الرعب ، وفيه يتم الاستجابة لأهداف الإرهابيين من جانب الحكومة " (٢) . ويتناول قانون منع الإرهاب فى المملكة المتحدة لعام ١٩٧٦ بند ١٤ (١) استخدام العنف لأهداف سياسية (متضمناً) أى استخدام للعنف بغرض بث الخوف فى قلوب الناس " .

ويمكن تمييز ثلاثة مظاهر للإرهاب من هذه الأوصاف . الأول لابد للإرهاب أن يشتمل على نشاط عنيف ، مثل تحطيم الملكيات على الأقل و على احتمال أكبر ، قتل الأشخاص . ولا يكفى مجرد الاستعداد للعنف فى حالة حدوث ثورة أو التزام لسياسة عنف بدون المشاركة فيها من جانب الشخص فهذاليس كافياً لجذب صفة "إرهابى". الثانى ، إن هذا النشاط الإرهابى لابد أن يكون له أيديولوجية سياسية تحرض ، مهما بدت هذه الأيدولوجية شاذة بالنسبة لشخص خارج عن هذه الدائرة . إن العنف العشوائى بدون دافع سياسى لا يعد إرهاباً . فمهما كان من شىء آخر ، لم يكن تشالزمانسن " إرهابياً " . الثالث ، بالرغم من أن الإرهاب أشار أصلاً إلى الحكومة باستخدام الرعب ، كما في عهد الإرهاب الفرنسى ، ففى اللغة الحديثة يُفهم النشاط الإرهابى دائما على أنه موجه لإحداث تغيير فى الحالة الراهنة ، ومن ثم ، فهو

يستهدف السلطات فى الدولة وأولئك الذين يساندون النظام الحاكم الموجود وحتى الأشخاص العاديين الذين يحتمل أن يكونوا موافقين ضمنياً على استمرار حكم السلطات .

ويتعين وجود العناصر الثلاثة فى نفس الوقت لتشكيل الإرهاب . فقد ميز النشاط العنيف مع الأيديولوجية السياسية كثيراً من الجيوش عبر التاريخ . فيمكن للنشاط العنيف والذى يشتمل على اعتداءات على السلطات أن يكون صفة مميزة لطغْمَة من المجرمين . إن الأيديولوجية السياسية بالإضافة إلى النداء بالتغيير الجذرى يَغذى أى حركة ثورية . ولكن لا الصلبيون ، ولا المافيا ، ولا المنظمة الوطنية الأيرلندية شين فين Sinn Fein ، مهما كان مشاعر الإنسان تجاهم ، كانوا أو هم إرهابيون بمعنى الكلمة الحديث .

وفي بعض الأحوال، يعد الإرهاب موضوعا مثاليا للدراما الحديثة. فهو يعتنق وبسرعة الفعل المثير، الجدل السياسى، والصراع الشخصى، ويسمح للجمهور بالنظر داخل جانب من المجتمع المعاصر غير الظاهر لهم والذى يحتمل أن يكون له صلة بحياتهم . ونرى هنا أن تدرس الوسائل التى اتبعها اثنين من أكثر شُرَّاح الدراما السياسية للقرن العشرين شهرة، وهم "بيسكاتور" و "برخت" فى موضوع الإرهاب فى عملهم المسرحى. ولفعل ذلك سوف نتطرق إلى شيئين متناقضين : الأول رحلة بيسكاتور فى بدء العمل الكلاسيكى ؛ والثانى ، المسرحية التي ، كما يري برخت ، أشارت بكثير من الدقة إلى مستقبل المسرح . سوف أشير إلى إنتاج بيسكاتور لعام ١٩٢٦" الصوص " لشيللر Schiller ومسرحية " الإجراءات التى أتخذت " لبرخت The Measure , Taken والتى كتب عنها " برخت " عام ١٩٣٠ .

كتب فريدرش شيللر " اللصوص " في عام ١٧٨٠ عندما كان مازال فى المدرسة ، وهى تحمل كثيراً من علامات ليس فقط لمرحلة المراهقة عند شيللر ولكن أيضاً لما سمى بفترة الخصوبة الأدبية فى حياته . وقد كُتب شيللر " السارقون " تحت تأثير شكسبير العظيم الذى ما كان يقدر له أن يأتى بدلا من كونيل وراسين كنماذج للمسرح الألمانى ، ولذا فالمسرحية تفتخر بوجود حبكة ميلودرامية غير واضحة الأصوات وغير منظمة . فهى تنتظم من خطابات مزيفة ، ورسلٍ متنكرين ، وأخوين (الأول نبيل ، والثانى

شرير) وأباً عجوز وهو ، مثل جلوستر فى الملك لير ، يُخدع بغرض تصديق أن ابنه الطيب قد خانه وأن ابنه الشرير يحبه . إنها قطعة أدبية تَجيش بالبلاغة القوية والعبارات الفلسفية . وتنزلق المشاعر الفياضة فيها إلى درجةٍ عادية . فمثلاً من الصعب تصور كيف أن الخبر الكاذب لموت الابن النبيل " كارل " ، يمكن أن يُستقبل بشيء غير المرح : " مزقت رصاصة يده اليمنى ولذا فإنه لجأ إلى يده اليسرى ليحمل اللواء ، وجدته فى مساء يوم المعركة وقد انهمرت عليه الرصاصات من كل حدب وصوب . وحاول إيقاف الدم المتفجر بيده اليسرى ، فقد كان قد دفن يده اليمنى فى الأرض (٣) .

عندما حضر برخت عرضاً لـ " اللصوص " فى اجتماع نقابى فى عام ١٩٢٠ ، أدرك هو أيضاً صفاتها الميلودرامية . ومع ذلك ، كان شيللر مصدر إلهام للمجموعة الأولى من الإرهابيين النظاميين بالمعنى الحديث للكلمة فى الوقت الحالى وهم الذين اغتالوا قيصر الأسكندر الثانى فى مارس عام ١٨٨١ . وقد أعلنوا فى اجتماعهم الأول فى ليبزج فى يونيو ١٨٧٩ أنهم سوف " يحاربون بالوسيلة التى استخدمها "وليم تل " (٤) ، فى إشارة مباشرة لمسرحية شيللر عام ١٨٠٤ . وبالنسبة لـ " اللصوص " ، فعلى مدى قرنين ، يمكن أن يكون لها الحق فى ادعاء أنها تحتل المركز الأول فى عالم المسرح بين المسرحيات التى تناولت موضوع الإرهاب . إن مسرحية مثل جوليوس سيزر ترسم بالفعل عملية اغتيال من خلال مؤامرة وتتضمن الإطاحة العنيفة بالنظام الحاكم ، لكن بروتس يقود انقلاباً من الضباط ، وليس مجموعة إرهابية . وبالمثل ، فمن الصعب أن ترقى إلى ذلك الكثير من الأعمال الدرامية المرتبطة بالشهيد المسيحي للعصر الذهبى الأسبانى أو الكلاسيكية الفرنسية ، ذلك أن أبطال هذه الأعمال ، بالرغم من كونهم مخربين إلا أنهم يفتقرون إلى العنف بالكلية . وفى " اللصوص " يمكن للشخص أن يلحظ العناصر الثلاثة للإرهاب المذكورين آنفاً . إن الفعل يعّد عنيفاً بلا أدنى شك ، حيث يشتمل على إحراق بلد واغتصاب راهبات فى دير . ومن الواضح أيضاً أن طُغمة اللصوص تعمل خارج القانون ويسعون إلى تحطيم من فى السلطة . غير أن الجانب الوحيد الذى يرتاب المرء فيه هو : هل يمكن أن يتحدث بطريق سليمة عن الإرهاب هنا وهل هو مرتبط بأيديولوجية ما . فهناك كلام حول ما إذا كانت دوافع البطل سياسة أو

شخصيـة في واقع الأمر ، وبالتـأكيـد ، يهتم كارل مور باستخدام العنف في قضيـة العدالة وليس لتحقيق الثروة فقط :

هو لا يقتل لكي يسرق كما نفعل - فهو لا يبدو أنه يلقي للمال بالاً ... لكنه إذا ما وضع يده علي صاحب أرض يعامل فلاحين كماشيـة أو على نذل يتـزين بنياشين منهوبة والذى يفسد القانون ويُغَمِّي عين العدالة بالرشوة ، أو أى لورد صغير في لباسه الفخم - يا إلهى ، فهو إذاً في عرينه يتحرك مثل الشيطان ، كما لو كان كل جزء من تكوينه ناراً من غضب (٥) .

ويلخص ذلك كارل نفسـه في الكلمات التاليـة : أنا لست سارقـاً يتآمـر مع النوم والليل ... إن عملى هو القصاص - و الانتقام هو تجارتى (٦).

وبالرغم من هذا الموتيف " الروبن هودىّ في إصلاح أخطاء عالم ظالم ، فما لا يمكن نكرانه أن الدافع الذى يحث كارل مـور على أن يعارض السلطة ينبع أساسـاً من رفض والده الواضح له وليس من أى أيديولوجية سياسية مترابطة ، فهو يعارض الظلم لكنه ينصب نفسـه حاكماً على مجموعة السارقين ويعاملهم باحتقار . وتبدو عباراته شبه السياسيـة مبهمة ومثاليـة ولا يمكن أن تشكل قاعدة لأى برنامج ثورى جدى . وتنهـار مصداقيته كإرهابى أيضاً من خلال التزامن المتردد . وفما يلبث ضميره المستيقظ أن يخزه مرات ومرات حتى أنه يعترف في مرة " يمكنك أن ترتكب خطأ - صدقنى - مايبدو قوة العقل يمكن أن ينتهى إلى كونه . يأساً (٧) .

وبعد اقـتحام منزله العتيـق بنجاح ، يتسبب مور في موت والده وأخيـه ثم يقتل عشيقته متذرعاً بذريعة يحوم حولها الشكوك. أنه لم يعد جديراً بها . وفي النهاية ، يسلم نفسـه للسلطات عن طريق تسليم نفسـه لرجل سوف يحصل على المكافأة التي رُصدت لمن يقتله وذلك ليستطيع إطعام أطفاله الإحدَ عشرَ . وبالرغم من بعض المميزات التى يمكن أن تدعم القول : إن " اللصوص " هى أول مسرحية في عالم المسرح تتعـامل مع الإرهاب ، إلا أنه مما لا يجوز أن ينكره أحد أن المحور الأساسى لهـذه المسرحية هى إظهار مصير شخصى لشخصين غير سياسيين على نحو جوهرى من خلال حلقات ميلودرامية .

وعندما قام ليوبولد جيسنر Leopold Jessner بدعوة بيسكاتور عام

١٩٢٦ للإخراج في مسرح مهيب في برلين ، قرر بيسكاتور أن يختار عملا كلاسيكياً. وكان هذا إلى حد ما ، اعتراف منه بالعمل الشاق الذى قام به جيسنر بالفعل فى تقديم الأعمال الكلاسيكية بطريقة تنتمى إلى الجماهير في العصر الحديث . وقبل جيسنر ، كانت تُعرض مسرحيات شكسبير أو شيللر أو جوته كأنها تحف ، كأسباب للبهاء التاريخى أو ، كما هو الحال فى إنتاج ماكس رينهارت ، كفرصة لاستكشاف حقائق عالمية بطريقة مسرحية فعالة ، فعندما تم تعيين جيسنر كمدير المسرح الذى سبق أن كان ينتمى إلى القيصر نفسه ، وذلك نتيجة للانقلابات التى حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ، فقد افتتحه عام ١٩١٩ بإنتاج " وليم تيل : لشيللر والذى قدم فيه كفاح الشعب السويسري لتحرير وطنهم كتعليق على ما حققته ألمانيا الحديثة من الإطاحة بحكم كيزر Kaiser. ووصف الناقد إهرنج Ihering هذا الإنتاج بأنه " بطاقة الزيارة الثقافية " لجمهورية فايمر . ومما هو مفهوم ، فكلاً من التقليدين الذين أرادوا لشيللر أن يؤدى عمله ووراءه خلفيّه من جبال الألب الخلابة ، والعناصر اليمينية الذين احتقروا أى شيء يحتفى بالجمهورية الجديدة كانوا كلهم فى غاية الغيظ والحَنَق . وتوقف العرض الأول حيث لم يلق إلا السخرية وبينما كان الممثل القائم بدور تل يعلن عن احتجاجه لدي الجماهير ، ثم استدعاء الشرطة لتعيد النظام .

إن تحديث الأعمال الكلاسيكية - وليس فقط وضعا لهامليت في زى العشاء وإلباسه رابطة عنق - لكنه المحاولة الجادة لكشف مدى الإرتباط فى عمل من أعمال الماضى للجماهير المعاصرة . وقد أصبح هذا اتجاهاً سائداً . وكان عرض برخت لرؤيته لمسرحية إدوارد الثانى " تأليف مارلو سنه ١٩٢٤ يوصف بأنه عرض مُناسبُ. وقد وُعرض جيسنر نفسه " ريتشارد الثالث " لشكسبير كتحذير ضد أخطار الدكتاتورية في عام ١٩٢٠ ، وبعد انتقام بيسكاتور بعرض " اللصوص " أنتج جيسنر هاملت عام ١٩٢٦ مستخدماً جو البلاط فى إشارة واضحة منه إلى ألمانيا في الماضى القريب وكان كلاوديوس يومىء بطريقة جلية إلى كيزر فلهلم "Kaiser Welhelm" وفى عام ١٩٢١ قام مخرج آخر وهو إريك زيجزل بإخراج " اللصوص " فى زىّ حديث كامل بالخوذات الحديدية ، والمدافع عيار ٩٨ ميلليمتر والأعلام الحمراء .

ومع ذلك ، فقد كان منهج بيسكاتور أكثر راديكالية بكثير من ذلك الذى اتّبعه

زيجل . فقد قص النص بأسلوب جائر ، وحذف جُلّ النقاش الفلسفى ، وقلل المحتوى الميلودرامي وحذف أدوار بعض الشخصيات الثانوية . ومع ذلك ، فكان أجرأ ما قام به هو أنه حول النذل الفوضوى شبيجل بيرج إلى بطل المسرحية . وكتب بيسكاتور عن هذا التصرف فى كتابه " المسرح السياسى " قائلا :

كان شبيجل بيرج هو حيلتى الدرامية ، منظمى ، البارومتر الخاص بى . وكان عندى من " الأعصاب " أن أستخدم هذا الرجل الصغير لاختبار ما إذا كان كارل مور يمكن ألا يكون أحمق رومانسى وأن عصابة السفاحين حوله هم بكل بساطة مجموعة من السارقين بالمعنى المباشر للكلمة ... وليسوا شيوعيين على الإطلاق ... وإنه لمثير للدهشة كيف أصبح هذا الرجل الصغير فقد كان نذلا مثل شيللرى بمعنى الكلمة وكان هذا الرجل الذى يفتقد إلى أب حقيقى فى قصر من اللوردات في الخلف ، والذى لم يكن البطل الأنيق العالى الصوت والذى لم يتمتع بأى من خصائص القائد " المحبوب " ! فهو كشف سر التعاطف عند شيللر كما أنه كشف النقاب عن الضعف الفكرى لمن فى الخلفية لكنه شرف صاحب الدراما بانسحابه - هو فقط - مع الجمهور الحديث بينما يبدو العالم الذى يحيطه ميتاً (٩) .

ولتوضيح هذه الفكرة ، فقد ألبس بيسكاتور شبيلبيرج فى لباس الذى يشبه لباس شارل شابلن (حيث حظيت " الاندفاع الذهبى " The Gold Rush لشابلن بنصيب الأسد في سينما برلين ذلك العام ، وقد تحور وجه شبيجليرج ليكون مثل وجه تروتسكى Trotsky " رجل فكر يهودى طموح ، يتحدث بتعاطف واع " كما وصفه الناقد كورت بينش (١٠) . ومن ثم ، جمع شبيليرج بين انفصال المهرج وفطنة السياسى الثورى معطياً الوجه الآخر لكارل مور وعباراته المثالية .

والمثال علي ذلك يكمن في مشهد حيث يقنع شبيليرج أصدقاء مور ليصبحوا سارقين . وبالنسبة لشيللر ، كان ذلك نوعاً من النذالة ومصدر مأساة كارل مور ، إذ إنه الآن يدفع لفعل الشر كما وقع مكبث تحت إغراء الساحرات . وفى صياغة بيسكاتور فإن شبيليرج يزيد وعي الطبقة العاملة المجردة من حقوقها ويدفعها إلى القيام بعمل عنيف له توجه سياسى . وفى الواقع ، فإن شبيجلبيرج كما رسمه بيسكاتور يحول سارقى شيللر إلى مجموعة إرهابية . وتوضح التوجيهات المسرحية التي يصدرها بيسكاتور

بأنه يرغب في أن يجعل هذا التحول يؤدى إلى حياة من الجريمة العنيفة . ويتعين على سبيجلبيرج التحدث إلى العصابة " كأنهم أطفال وقد أصبحوا مزعجين نوعاً ما من خلال تأكده " وبعد ذلك " وبدأوا يبتسمون بهدوء وبمرح جذاب لكنه يشوبه المأساة " ويسترسل وارتسمت هذه الابتسامة على وجه الآخرين ؛ فقد تغلبوا على بؤسهم ، فالمشهد موثر وعلى حد قول هيو روريسون Hugh Rorrison : " هذه الرجال هم عمال من الطبقة البروليتارية ، وشبيجلبيرج هو الناطق باسمهم ، فهو لم يعد شريرا ومحتالا لكنه الآن متعاطف وله القدرة علي الإقناع .

" ومما يمكن التنبؤ به ، يبدو شبيجلبيرج هنا كاسف البال ذلك لأن المجموعة قررت أن يعينوا كارل مور قائداً لهم ولكن ، كما فى النص الأصلى لشيللر ، ليس فقط بدافع الطموح الذى أحبط بل لأنهم سوف يقتادهم الآن رجل يتصرف بدافع شخصى ومفرط المثالية بدلاً من إحساس حقيقى للغرض السياسى .

ويجري تغيير على موت شبيجلبيرج في صيغة بيسكاتور . فعند شيللر ، نجد أن حسده واحباطه لكونه منقاداً من قبل رجل مبادىء أخلاقية عالية يجعله يقنع سارق من زملائه ، رازمان Razmann ، أن يسرق كارل مور ويقتله . إنها خطة ثأر شخصى سهلة ، وهى محاولة لتأكيد قيادته الشخصية على مجموعة السارقين . أما صيغة بيسكاتور ، والتى ما تزال تحتوى على كثير مما هو فى النص الأصلى لشيللر ، فتقول الآتى : شبيجلبيرج (إلى رازمان) : نعم ، يجب على الأشياء أن تتغير ، فإذا كنت الرجل الذى دائماً ما تصورت أن تكونه ، رازمان ! فإننى أرى بوضوح أن الأشياء لابد أن تتغير . فقد ضل الرجل - وهم يعتقدون أنه مفقود تقريباً - رازمان - وظن أن ساعته الأخيره قد جاءت ، ها ؟ ألا يتفجر الدم فى أوداجك عندما تسمع أجراس الحرية تدق ؟ أليس لديك الشجاعة أن تفهم إشارة واضحة ؟

شوايزر (يسحب خنجره بغضب) : أيها الخنزير ! (يطعنه ويُرْديه قتيلاً . البيت السادس من أغنية السارقين تهمس بنغم . مات شبيجلبيرج ، إنها حقا ميتة رائعة ، نمو يرقص بينما يغنى السارقون - وتبدد كل معالم المأساه الساخره والتى كشفها شيللر. تبدو فى هذه الرقصة) .

شبيجلبيرج (بينما اللصوص يغنون) : يالكم من عبيد. أطفال السياسة أجراس

الحرية تدق (البيت السابع يُسمع بصخب ، أو بعويل تقريباً ، ثم تأتي فترة توقف ، بينما يلقى شبيجلبيرج حتفه تحت خشبه المسرح وقد أُغمدت السكين في صدره . وفي لحظة الموت ، يحملق في الفراغ !)

ففي صيغة بيسكاتور يوحي موت شبيجلبيرج بأنه موت حالم شيوعي . فقد اسُتبدلت الرغبة في الثأر بنداء للحرية ، ويشهد غناؤه للعالمية على نبل رؤيته ..ومما يجدر الإشارة إليه أيضاً أنه في كثير من الأوقات تحتوى الصيحات المُنْتَشَية بجرس الحرية والموسيقا الشاعرية المصاحبة لموت شبيجلبيرج علي كثير من نوع التعاطف الذي عمد بيسكاتور لحذفه من مسرحية شيللر، وهي نقطة سنعود إليها بعد ذلك .

وبطريقة أخرى ، أيضاً ، شدد إنتاج بيسكاتور من اللصوص على المظاهر السياسية للعمل الأدبي . فعند شيللر ، يبدو منزل كارل مور كقلعة من العصور الوسطى يسيطر عليها أبوه الضعيف حتى يحبس الولد الوغد فرانز والده . أما عند بيسكاتور ، فقد صمم تروجوت ميللر Traugolt Muller مجموعة من الملابس تذكر المرء بمسرحية " السفينه الحربية " لأينشتين والتى كانت قد تم عرضها للتو في برلين . وأصبحت قلعة مور الآن حصناً تبرز منه الأسلحة ، يسيطر عليها شخص أوتوقراطي (حاكم مفرد) نشط (" نشيط ، ويتمتع بلياقة بدنية وذو روح عالية " كما يذكره كتاب التلقين) . ومن ثم ، حينما يقتحم اللصوص القلعة في الفصل الخامس ، يبدو هذا وكأنه عمل ثوري ، وتنتهي المسرحية ، ليس " بتسليم (كارل مور) نفسه للشرطة لكن بصيحات " الحرية ! الحرية " .

إن محاولة بيسكاتور أن يجعل مسرحية شيللر كمساهمة تجاه الصراع الطبقي ، وإعادة تقييمه لشخصيات كارل مور وشبيجلبيرج ورفعه من شأن مجموعة لصوص إلى مجموعة من أوائل الثوريين الشيوعيين ، كما يمكن التنبؤ به ، لاقت الاستهجان من جانب دوائر عديدة . وكما يذكر بيسكاتور في " المسرح السياسي " فإن بيرنهارد ديبولد شعر أن هذا التحديث للأعمال الكلاسيكية هو عمل خاطيء :لا يمكن للمرء أن يجمد الأعمال الكلاسيكية كما فعل ذلك بيسكاتور ؛ فالمطلوب ليس أعمالا شبيهة بكوريولينى وكارل مور ، والتى تم تغييرها في الشكل والمضمون حتى إنها لم تعد معروفة من الناحية الجمالية ، لكن المطلوب هو ، بكل سهولة ، مسرحيات جديدة من

مؤلفين جدد . فكارل مور ، والذى تم إنزاله من على عرش الأبطال ، لم يهب شيللر حياه جديده على أشلائه ؛ فعندما أصبح شبيجلبيرج البطل الأخلاقى ، يموت شيللر في النهاية ميتة الأعمال الكلاسيكية ... إن دراما شبيجلبيرج لا يمكن أن تُستقى من شيللر ، لكنها لابد من كتابتها من جديد ، ولنقل ، يكتبها برخت (١٢) .

ومما يثير للاهتمام أن ما كتبه برخت عن المجموعات الثورية - يعد أقل بكثير مما هو متعارف عليه . وحسب معلوماتى فإنه لم يصور أبداً إرهابيين بالمعنى الذى حددته. وكان أول تقديمه لصورة الثوريين في " الاسبرطيين " فى مسرحية من أوائل أعماله وهى " طبول في الليل " والتى قدمت لأول مرة في ميونخ عام ١٩٢٢ ، لكن وجهة نظره لنشاطاتهم مثار للشك ، حيث نرى البطل كراجلر يفضل أن يختلى بامرأته عن أن يحارب فى سبيل ثورة فقد فيها الأمل . وفى " الأم " (عام ١٩٣٢) ، نلحظ التربية السياسية لا مرأه بسيطة ، غير أنه ليس هناك أى إيحاء بأن المجموعة الثورية التى تصبح جزءاً منها ملتزمة بمخطط عنف إرهابى . وفى " بنادق سينورا كرار Senora Carrar- ١٩٣٧) نجد أن أبناء سينورا كرار متورطون في أعمال عنف ، ولكن فى حرب أهلية وليس كإرهبيين . وفى " الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث " (١٩٣٨) نجد أنفسنا أمام مجموعات مقاومة تحارب الفاشية ، ولكن أيضاً لا توجد إشارة أنهم سيتبعون أى شيء إلا الوسائل السلمية . ومن أعماله نجد مسرحية " أيام الكوميون " Commune (١٩٥٦) تتناول مشكلة الحفاظ بالقوة علي الثورة ، وصيغته لـ أنتيجون (١٩٤٨) تُظهر شخصاً واحداً .معارضاً تماماً للحكم الطاغى . لكن فى "المسرحية التعليمية" التي ظهرت في (بداية الثلاثينات) ، نرى فيها برخت وقد اقترب كثيراً جداً لتحليل ظاهرة الإرهاب .

وجدير بالذكر والتوضيح أن " المسرحية التعليمية " شكلت مفهوماً جديداً في الدراما ، حيث إنها استهدفت تعليم الطبقة أكثر من إمتاع الجماهير . وعندما عُرضت أهم مسرحية في هذا الصدد وهى مسرحية " الإجراءات التى اتخذت " لأول مرة على مسرح الفيلهارمونك فى برلين في ديسمبر ١٩٣٠ ، فإن ما يدعى بـ " كورس التحكم" قد قام بغنائه ثلاثة آلاف عامل . وتصف هذه المسرحية الجهود التي بذلها المحرضون الشيوعيون الذين تم إرسالهم من موسكو إلى مدينة صينية لإشعال جذوة الثورة . لكن

جهودهم قد كَبّلها الحماس المفرط لشخص من قرنائهم ، وهو ما يدعى " بالرفيق الصغير " . وعندما هددت تصرفاته بالقضاء على مساعيهم الثورية ، فقد اتخذوا القرار الذى وافق عليه الرفيق الصغير نفسه بأن يتم إعدامه ويلقى بجثته في حفرة من الجير . ومن هنا ، فالبرغم من أن العنف الموجه سياسياً يشكل ذروة هذا العمل الأدبى، إلاأنه عنف موجه ضد عضو فى مجموعة ثورية وليس ، كما هو فى معظم أشكال الإرهاب، ضد العالم الخارجي .

ويمكن للمرء أن يحاول توسيع نطاق مفهوم الإرهاب إلى استخدام الرعب لتأديب أعضاء مجموعة ما . وبالطبع ، وغالبا ما يبدو أن بعض الأعمال الوحشية الإرهابية تنحط إلى استعراض الشجاعة تجاه التابعين للشخص بدلاً من وجود أى هدف واضح آخر ، ومع ذلك ، فالموت العنيف الذى تعرض له " الرفيق الصغير " يعد آخر ملجأ ، وليس تهديداً أعْمِل ضده . فعندما فشلت كل الجهود لتعليمه النظام الصعب للثورة الشيوعية تم قتله ، ويحدث هذا ، كما أسلفت ، باستسلامه التام .

كورس التحكم : لم يكن سهلاً فعل ما كان صحيحاً . فلم يكن أنت الذى أصدرت الحكم ، لكنها الحقيقة .

المحرضون الأربعة : سوف نكرر محادثتنا الأخيرة

المحرض الأول : سوف نسأله ما إذا كان سيوافق ، فقد كان محارباً شجاعاً .

المحرض الثانى : ولكن وحتى إذا لم يوافق ، لابد أن يختفى نهائياً . يقتلونك رمياً بالرصاص ، وطالما أنك ستعرف ، سوف تكشف مهمتنا . ولذا فلابد من قتلك رمياً بالرصاص وإلقائك في حفرة الجير ، حتى يحرقك الجير حرقاً ولكننا نسألك : هل لديك أى مخرج ؟

الرفيق الصغير : لا

المحرضون الثلاثة : وهنا نسألك : هل توافق

الرفيق الصغير : نعم . أرى أننى تصرفت دائماً بطريقة خاطئة .

المحرضون الثلاثة : ليس دائماً (١٣) .

النغمة هنا باردة وموضوعية ، حيثُ قدم قرار قتل الرفيق الأصغر على أنه عقلانى

وضرورى . ولكننا يحق لنا أن نسأل كيف يكون هذا عقلانيا أو ضرورياً . فلا يوجد هناك مناقشة ، كما يمكن أن يوجد فى عمل أدبى واقعى ، ينتظم نتائج بديلة . فلا يوجد تفسير كيف أن إبعاد صديقهم سوف ينقذ الثلاثة الآخرين وعملهم الثورى . فالمحرضون عُرفوا على أنهم أجانب فى المدينة . ولديهم خمس دقائق فقط للوصول إلى قرار ، حيث إن السلطات تتعقبهم . فهل ستتخلى هذه القوات عن ضالتها عندما ترى ثلاثة رجال فقط ، أو هل القضاء على الرفيق الصغير سوف يسمح للثلاثة الآخرين أن يختفوا تحت الأرض في خمس دقائق ؟

ألا يكون أكثر لياقة أن يُستخدم الرفيق الصغير كطعم للقوات ؟ إن هذه الأسئلة لم يتم مناقشتها كما أنها من المحتمل لم يكن مقصوداً طرحها . ومما يثير الاهتمام ، فإن بعض الصيغ الأخرى السابقة للمسرحية تقول على الأقل باحتمالية تهريب الرفيق الصغير إلى الوطن مرة أخرى عبر الحدود ، لكن الصيغة المذكورة آنفاً ، والتى تم تحضيرها من أجل " الأعمال الكاملة " لم تتطرق إلى هذا الاحتمال . والحقيقة أن اللغة غير العاطفية الموحية بالموت هى التى خدعتنا لنتصور أن القرار كان عقلانياً تماماً وأن علينا ، تبعاً لذلك ، قبوله ، بنفس الدرجة التي قام بها مسرح المشاعر والذى طالما استخف به برخت باستلاب مشاعرنا ، وقد أكد برخت ، فى واحدة من أول القطع الأدبية التى تناولت المسرح الملحمى ، أن عواطف المشاهد لا تُثار بسبب أنه لا يوجد مخرج للبطل ، وإنما لأنه كان يوجد مخرج . ومع هذا ، ففى حالة الرفيق الصغير ، يدعونا المؤلف للاعتقاد بأنه ليس هناك أى بديل لموته المروع .

وما يمكن أن نلحظه هنا ، فى كل من بيسكاتور وبرخت هو مهارة غير موفقة ، والتي تدعى للمسرح السياسى وضوحاً جديداً بدلا من غموض العصور الأولى لكنها هي ذاتها تعانى من نقص فى النقاش العقلانى . وفي فصل من فصول " المسرح السياسى " الذى يتناول " اللصوص "، يذكر بيسكاتور أن احتياجات الفن تتخلص فى " حالة العقل الرشيد والصافى " (١٤). ومع ذلك، كما رأينا، فبينما هو يسخر من المثالية الساذجة للقرن الثامن عشر الذى يمثله شيللر، فإنه ، بتناوله لموت شبيجلبيرج، يقدم بالكاد مثلا يحتذى فى الوضوح أو المنطق. فقد كان برخت على علم تام بالأخطار التى تحيق بشبه الثورة فى الدراما : " العاطفة التى يبديها (الممثلون) عندما تكون

زوجاتهم على المسرح خائنات قد أبدوها هم أنفسهم عندما خفض الرأسمالى الأجور . فلم يعد الجمهور فى حالة ترقب ما إذا كان روميو سيحصل على جوليت ولكن ما إذا كانت الطبقة العاملة ستستولى على السلطة " (١٥).

وفي عام ١٩٥٥ ، أعرب إرنست شوماشر Ernst Schumacher وهو ناقد ألمانى شهير عن شكوكه حول نوعية المسرح الذى يقدمه بيسكاتور : " لقد كان إدخال المشاهد فى العمل ، وإزالة الفاصل بين المسرح والحقيقة ما اجتهد بيسكاتور لتحقيقه ، وهـــو الشيء الذى جعل الوهم المسرحى مُلبِساً تماماً . يُسمح للمشاهد بأن يفكر بوضوح " (١٦).

وعلى الرغم من ذلك ، قام برخت بمحاولة أكثر جدية بكثير لتغيير ليس فقط المضمون لكن أيضاً الشكل واستقبال المسرح الحديث . ومع هذا ، كما رأينا ، ففى بعض أعماله التعليمية ، لم يكن إلا فيلسوف حكيم في المرحلة التى عنى أن يكون فيها كذلك . وتحدث عن معالجته الشخصية بوضوح تام عندما ذهب إلى : " أن يقوم المشاهدون من " الإغماء " ، وأن نحارب التداعيات " الحرة " ، يمكن وضع مجموعات من الكورس الصغيرة فى الصالة لتوضيح الموقف الصحيح لهم ، ودعوتهم للإدلاء بدلوهم ، واستدعاء خبرتهم لكى تساعدهم ، وممارسة الضبط " (١٧) . وكما يعلق جون بيتر John Peter بحدة : " إنه من الصعب أن نتصور من هذه القطعة المملة كيف أنك تحارب التداعيات الحرة للأفكار فى عقول الناس وفى نفس الوقت تدعوهم ليصوغوا وجهة نظرهم . لكن قصد برخت واضح جداً : فهو يرى استخدام المسرح لأغراض الاقناع المباشر " (١٨) .

وما يمكن أن نلحظه هنا هو ظاهرة تثير حب الاستطلاع ، وهى أن اثنين من كبار الشخصيات فى المسرح السياسى للقرن العشرين يعالجون مشاكل إحداث ثورة عن طريق العنف فقط بأسلوب هامشى (١٩). وما هو أكثر إزعاجاً ، أن يشترك الرجلان فى مميزات معينة للإرهاب فى عملهم المسرحى . ذلك أنه ، مثل الإرهابيين ، إذ إنهم تحت غطاء العمل السياسى العقلانى يعملون بطريقة لا تسمح بنقاش . وطبقاً للمصطلحات المسرحية ، فإن موت شبيجلبيرج أو قتل الرفيق الصغير يعرض قدراً قليلاً من النقاش السياسى بقدر ما يمكن للمرء أن يجده فى حالة " مسرحية سيارة

ملغومة " أو اختطاف رهائن . فبسكاتور لا يدين عنف كارل مور ، فهو منزعج فقط من عدم وجود دافع سياسى قوى لهذا العنف . وبالمثل ، يرفض برخت الإنسانية التلقائية للرفيق الصغير لصالح نظام الجماعة البارد القاتل . إن خضوع الرفيق الصغير للفتك به والقضاء على جثته فى حفرة الجير كل ذلك يُعَقِّل العنف المرتكب ضده ويجعل العمل الإرهابى يبدو مستساغاً .

أن يتسامح بيسكاتور وبرخت فى مسألة استخدام العنف كوسيلة للكفاح السياسى هو أمر مفهوم ، إذا نظرنا إلى حاجتهم الملحة لمقاومة الفاشية . لكن أن يفعلوا ذلك بنقاش عقلانى شاحب فهذا هو ما يثير الانزعاج .

الجزء الثانى
الدراما المعاصرة

الفصل الخامس
نماذج فردية وجماعية للإرهاب
فى الدراما التعبيرية الألمانية
بقلم لادو كرالج Lado Kralj

احتل الإرهاب ، أو بالأحرى (١) العنف الإرهابى ، مكاناً محورياً فى الجدل الدائر حول كتابة المسرح التعبيري الألمانى . فهو قد ظهر ليس فقط في المسرحيات المكتوبة ولكن أيضاً فى المزاج النفسى للكتاب أنفسهم . ودائماً ما مّيز علاقتهم ببعضهم من جهة وبالعالم بأسره من ناحية أخرى . ونظراً لأن الدراما كانت أهم الأجناس التعبيرية المكتوبة ، فقد حوَت كل الملامح الأيديولوجية للتعبيرية كمذهب ، بما فى ذلك الإرهاب. ويتناول الجزء الأول من هذا المقال المخاوف والعنف الذى ينبع من الاستجابة للإرهاب بين كتاب المسرح كجريمة بينما يتطرق الجزء الثانى إلى مغزى الإرهاب فى الحبكة الدرامية لروائعهم .

وفى نطاق التعبيرية، يبدو صيت الشعر شاحباً أمام الدراما والتى بدورها، لا تحظى إلا بوضع أدنى بجانب الجنس شبه الأدبى مثل المانفستو Manifesto والذى طرق بابه كل الكتاب التعبيريين ذلك لأن معظمهم يرى أن نشر العديد من أشكال المانفستو كان واجباً أخلاقياً بحتاً . فكيف لنا أن نفسر هذا الهرم من الأجناس الأدبية في حركة كانت متمردة أو هدامة ؟ وبمعنى ، كانت أمراً سياسياً قاطعاً . ولابد للمرء أن يدرك أن الحركة التعبيرية بدأت كظاهرة سياسية ، بمعنى أنها دخلت حيز الوجود كأيديولوجية جديدة والتي كانت ، بدورها ، ناقدة ، ومناضلة ، ومثالية ومتسلطة وشمولية . إن الانتصار لهذه الأيدلوجية كان عبر الأزمان هو أولى أولويات الكاتب . فقدُ نظرِ للفن على أنه ثانوي ومهمته أن يساعد الأيديولوجية الخاصة به على تحقيق النصر .

في اللحظة التى يُسلب من الأدب ذاتيته ويعامل فقط كمساعد للأيدولوجية ، فإنه يتوقف عن أن يُنظر إليه على أنه أى شيء أكثر من كونه وظيفيا أو نفعيا . وهذا ما حدث للتعبيرية الأدبية . فقد وجُهت الطاقات إلى إنتاج أشكال من المانفستو تخدم أساساً أيديولوجية الحركة . ونادت هذه البيانات بقيم أخلاقية جديدة ، وكانت أيضاً

القاعدة للاجتماعات العامة حيث يمكن قراءتها بصوت مرتفع على الجماهير المجتمعة . وكان الإلقاء شبه المسرحى أساسياً لمفهوم التأثير الدرامى والدراما على خشبة المسرح حيث قام بتقليد سياق المانفستو المرتبط بالجمهور فى نواح عدة كشكل من أشكال التواصل بين المتحدث والجماهير . وغالباً ما فضل الأيدلوجيون التعبيريون استخدام مصطلحات خاصة مستعارة من المسيحية لإبراز الطموحات شبه الدينية والحماس الكائن فى مُثُلهم الجديدة . ومن ثم ، أطلق اسم " مكان الطائفة " (يقصد بها الطائفة الدينية) علي المسرح وسُميت الدراما " بعثة " أو فى مزيد من الحالات " بشارة " وكانت وظيفة البشارة هامة جداً لدرجة أن الدراما التعبيرية كانت غالباً ما تسمى بـ "دراما البشارة " وهو مصطلح يستخدم في البحث حتى وقتنا الحالى ! وفى الشعر ، لعبت " البشارة " دوراً بمكان الطائفة واعتمد بالإضافة إلى تقديمه السمعى على الكلمة الشفهية تقريباً كلية . وبالنسبة للنثر ، لم تستطع الحركة التعبيرية أن تجد استخدام كثيرا لها . فالنثر بطبيعته غزير وقدرته على احداث تأثير عاطفي فورى ضعيفة لدرجة لا تسمح له أن يكون جنسياً تعبيريا أصيلاً (٢) .

كان لمفهوم الدراما كبعثة أن يبشر بالأفكار ذات التأثير الحاسم علي القالب الفنى. فقد تخلت الدراما التعبيرية عن طلبها للمنطق السببى للحبكة الواحدة والشخصيات المعتمدة على الاستقراء . وبدلاً من ذلك ، قدمت تركيباً مفككاً لـ " أحوال العقل " التى يمكن فهمها بشكل استعارى كأمثلة أخلاقية يحتذى بها جمهور المشاهدين . وسُمح للمشاهدين أن يروا الحج الروحى للبطل المسرحي تجاه هدفه الأخير، والذى كان إما تطهير العقل أو ثورته . ومن ثم تتناغم الدراما التعبيرية ، كما ذهب سوكل (Sokel) ، مع "الملحمة" أو "الروائية". أكثر منها منظراً درامياً بحتاً "(٣). فبدلاً من حبكة قوية النسيج، نجد تركيباً ينطوي علي التسلية أو تَنْسَلُّ فيه روح الحج ، وسلسلة من الصور والمواقف مفككة الصلات . وقد أخذ هذا النموذج من سترنديبرج (Strindberg) لكنها يمكن أن تبحث فيما وراء ذلك فى المعجزة المسيحية والمسرحيات المفعمة بالعواطف . وقد اتبع برخت ، والذى كان عمله الأدبى قريباً جداً من أعمال التعبيريين ، نفس النموذج وقام بتطويره مسرحياً كمسرح " ملحمى " . لكنه كان هناك اختلاف أيديولوجى واضح . فكما يرى سوكل ، فإن التعبيريين " سَعَوا إلى

جذب المشاعر ، بينما حاول المسرح الملحمى لبرخت أن يستهوى العقل الناقد فى جمهوره " (٤) .

فما هى بالضبط الأفكار التي كان من المفترض أن تقدمها مسرحيات " البشارة " للمشاهدين ؟ إن الاجابة هنا صعبة ، حيث لم تكن الأيديولوجية أبداً دقيقة أو متجانسة . بل على العكس ، كانت مليئة بالتناقضات . وفى الأصل ، فإن القاسم المشترك يكمن فى روح الرومانسية ، وفى جو من الذاتية فى أعلى درجاتها والتي تحدث باسم " العبقري " وتتحدى كل مؤسسات العالم الاجتماعى وبخاصة أسلوب حياة الطبقة المتوسطة فى ألمانيا . وينبغى علينا أن نتذكر أيضا أن الأمل المُحْبط للجيل السابق من الطبيعيين والرمزيين ، وهو الأمل أن نهاية القرن سوف تخلق عصراً أكثر سعادة وإنسانية للحضارة الأوروبية . وكما أنه لم يتحقق ذلك ، فى نظرهم ، كان رد فعل التعبيريين يضجُّ بالمرارة والإحباط وهو الشيء الذى كان يمكن التنبوء به ، وقد أصبح هذا أشهر ميزة لكتاباتهم . وفضلاً عن ذلك ، كان لديهم خوف دفين من الحياة الحديثة، ومن الأشكال السريعة للمدنية والتصنيع في المجتمع الألمانى الحديث . وهم يفترضون فرضاً متشائماً أن هذه الأشياء لايمكن أن يواكبها الفرد؛ ومن هنا تفاقمت نقمَتُهم وتحولت إلى نقد للمجتمع . استطاع أن يكون عدوانياً ، ومصلحاً من ذاته ، ومَتسلطاً ، ومدمراً لذاته كل ذلك في نفس الوقت . إن المهمة الحقة فى تحطيم المجتمع الموجود لبناء آخر أفضل تسمح بأى شيء . وقد اشتهر التعبيريون بفهمهم المبهم للعالم الجديد والإنسان الجديد فى المستقبل . فهم قد مالوا إلى التمسك بالبلاغة المسهبة والتي كانت مثالية ، وشاعرية ، وساذجة ولم يكن لها قاعدة قوية فى الحياة المعاصرة . كانوا دائما ضد كل شيء ولم يكونوا يفضلون أى شيء .

وفي المجتمع الألمانى ، كانت الحركة التعبيرية هامشية ثقافياً واجتماعياً . واليوم، يمكن أن يطلق عليهم شبه ثقافة أو ثقافة مضادة . لم تكن أفكارهم فعالة فى النفاذ إلى جمهور عريض . وتجاهل المستعرضون للصحف والمجلات عملهم أو تعاملوا معه بسخرية واحتقار . إن النخبة من الذين نصبوا أنفسهم أنبياء والذين رأوا أنفسهم يصلون إلى الإنسانية جمعاء كانوا فى حقيقة الأمر أكثر قليلاً من مجموعة صغيرة من المفكرين البويهيمين يروجون لأفكار بينهم . وإنطلاقاً من مكان تجمعهم فى كافيه دى

وستان في برلين Cafe des Westens ، قاموا منذ عام ١٩١٠ وحتى مراحل تالية بالترويج لاعتقادهم الراسخ أن مجمل الحضارة الأوروبية كانت تقترب من نهايتها فهي الآن ساكنة متهالكة وميتة . وكانت كل أزمة أو كارثة تلقى الترحيب وتصبح خيراً وبركة بالنسبة لهم . وعلي سبيل المثال ، فإن وصول هالي كوميت Halley Comet في عام ١٩١١ (نيزك هالي) كان ينتظر بكثير من التلهف حيث إنه كان من المتوقع أن يتصادم مع الأرض ، الأمر الذي دفع جاكوب فون هوديس Jacob Von Hoddis، أن يكتب قصيدتـــه التعبيريـــة الأولى التي تحمل العنوان المميز " نهاية العالم " . وطالما تلهف التعبيريون للحرب ، " حتى لو كانت حرباً غير عادلة"، كما يرى جورج هيم ، إذا كانت فقط ستدمر مناخ التوتر غير المحتمل والساكن لسلام متعفّن لزج (٥). وجاءت الحرب العالمية الأولى كتأكيد على الأمنيات والتكهنات لكثير منهم . ومع ذلك ، فإن دخولهم الفعلي فيها كان شيئاً آخر حيث أصبح كثير منهم موالين للسلام .

وفي هذا الجو من السخط ، أحس التعبيرون بواجب أخلاقي لتطوير كيان جماعي جديد تماماً . لكن هذا لم يكن سهلاً . فقد كانت العقيدة التعبيرية طائفية ودائماً في تغير . فإن خير اليوم يمكن أن يتحول إلى شر الغد ، وأخلاقيات اليوم يمكن أن تهبط إلى انحطاط أخلاقي في الغد . وكان شغلهم الشاغل هو مواكبة تطور الزمن حتى لا يُنظر لأحدهم على أنه رجعي من جانب أبناء نحلته . ومن ثم ، مال الاتصال لأن يكون هستيرياً ، عصبياً وحتى إرهابياً . وتمخضت السلبية عن نوع من الإرهاب النفسي . وتوضح مذكرتان لاثنين من التعبيرين المعاصرين الثانويين ، فريدريش شولز مايزر Friedrich Schulze Maizier وريتشـــارد ميور Richard Meyer ، شيئاً من هذا الجو من الرعب النفسي . وفي تناوله للبيئة التي أحاطت بدير نيوكلوب ، وهو مكان تجمع مشهور حيث تم عرض المسرحيات التعبيرية ، يكتب شـــولز مايزر : " نادراً ما تأثرت كثيراً بالضغينة الكامنة في نفوس المفكرين كما كان تأثيرها في غمار هذه الحلقة الموهوبة في برلين . وغالباً ما تشعرك أن المرء هبط على قبيلة من القتلة " وعن كافيه دي وستان ، يقول ميور " لم نكن نفكر كثيراً في الشعور القوي بأن يُكتب عنا وعن ترقبنا لاحتمال أن نُهاجم بكلمات حادة مثل الجير الحي أو حمض

الكبريتيك. وكانت العداوة التى لا تصدق التى وجب علينا أن نواجهها تحس فى الجو ... هل ظهرت جبهات أخرى ؟ هل سيتم الكشف عن مارق آخر ؟ ما هو المعسكر الذى هدد بالانفصال ؟ هل تسمع أصوات مشئومة ، في أعمدة الصداقة المتينة ؟ من الفائز ؟ من الخاسر ؟ (٦) .

وكان للأيديولوجية التعبيرية ثلاثة مصادر أساسية " الفوضوية والاشتراكية وكتابات نيتشة ، بخاصة أولئك الذين يتناولون العدمية . ففى " أصل الأخلاق " Genealogy of Morals ، أعلن نيتشر أن الحضارة والثقافة الأوروبية اعتمدت على مبدأ أخلاقى زائف يتعلق بالمسيحية المنهدمة فى الوقت الحاضر . وبمجرد أن أدرك الشخص فى العصر الحديث أن الله ميت ، انهار النظام المسيحى برُمَتِّه وتمخضت العدمية عن ذلك . وأصبح التعبيريون منجذبين إلى الاستعارات التى استخدمها نيتشه ليلقى الضوء على العدمية من أمثال : انعدام التوجه ، الأفول ، المرض ، الانحلال ، الجنون ، السقوط فى الهوة ليس لها من قرار ثم الموت . وأصبحوا أيضاً يميلون إلى البديل الذى اقترحه وهو التأكيد على الإرادة الصلبة والمُنْتَشِية للسيطرة .

وبالرغم من أن أفكار التعبيرين لم تلق إلا التجاهل من جانب الباحثين والجماهير العادية ، إلا أنها كانت أقرب إلى زايتجاليست (Zeitgeist) مما أدركه كلاً من التعبيرين أنفسهم أو أعدائهم . وبالرغم من تعبيراتهم الشاذة ، واعتقادهم في الغفران اللحظى ، وميلهم إلى الجماعية وعدم تسامحهم مع أولئك الذين لم يعتقدوا بذلك ، ومناصرتهم للإرهاب كل ذلك معناه أنهم قدموا ، في ثورتهم العقلية ، الملامح الأساسية للشمولية الجديدة والتى كانت تصيب أوروبا بالتشنج فى العشرينات والثلاثينات . لكنها ، بالنسبة لهم ظلت فى حيز الاستعارة . وإذا استخدمنا مصطلحات فرويد Freud ، فقد كانوا يرتقون بالكوابيس السياسية الحادثة فى عصرهم بإدخالها فى الوعى فقط من خلال لغة الاستعارة . وكانت التعبيرية بالنسبة لكل من النازين والشيوعيين الستالنيين في ذلك الوقت عبارة عن منافس ثقافى غير مرغوب فيه .

ففى عام ١٩٣٣ ، قام النازيون بإحراق الكتب التعبيرية وفى نفس العام شجب جورج لوكاكس Jeorg Lukacs ، وهو ناقد مركسى من المجر ، الحركة فى المنفى

فى موسكو . فبالنسبة له ، كان التعبيريون الفرع الأدنى من مجتمع منحل ، وأرادوا أو لم يريدوا ، أن يشكلوا إرهاصاً بالفاشية . ومن خلال طبع مقالته فى مجلة "الأدب العالمى" الألمانية والتى تتخذ من موسكو مقراً لها ، تغاضى لوكاكس عن شكل من أشكال الرقابة ، والذى يشبه حرق الكتب . وكانت الحكومة السوفيتية قد بدأت لتوها فى اتهام الحركة المستقبلية الروسية بالرسمية والانحلال ، وكانت الحركة المستقبلية هذه قرينه الطليعة للتعبيرية الألمانية .

كان هناك نموذجان مختلفان للعنف الإرهابى فى الدراما التعبيرية : واحد فردى والآخر جماعى ، وقد تبع الآخر الأول من الوجهة التاريخية . ففى النمط الأول ، والذى كان سائداً حتى بعد الحرب العالمية الأولى ، يقوم الكتاب المسرحيون بتطعيم البيئة الاجتماعية المتغيرة بمظاهر العدمية القادمة والتى تنبأ نيتشة بها . وفى هذه البيئة ، يظهر البطل وكان يسمى " الشاعر الصغير " أو " العبقرى " وهو عادةً ما يكون نسخة من النفس الأخرى للكاتب المسرحى ، وهو يقاوم وضعاً غير محتمل من خلال أعمال يائسة ، مثل القتل أو ، إذا أردنا ، الدقة ، قتل الأب . والذى كان هاجساً شائعاً موجودا فى عنوان مسرحية أرنولت برونن Arnolt Broren " قتل الأب " (فايترمورو Vatermorn ١٩٢٢) . وتحدث الثورة هنا فى دائرة العائلة المغلقة، حيث كان هدم العائلة التقليدية يُنظر إليه على أنه الخطوة الأولى فى اتجاه ثورة اجتماعية أوسع . وبعد الحرب أصبح الموضوع أكثر جماعية وانتشاراً . وهنا ، لا يستخدم الإرهاب ضد أفراد ولكن ضد العامة وذلك من خلال قائد قوى استطاع أن يتمتع بالكاريزما والطغيان . وكان الإرهاب فى يَدَىّ قائد جذاب وسيلة لإيقاظ الجماهير من الخمول وإجبارهم على البحث عن إنسانيتهم الحقيقية .

ومن أشهر المسرحيات الأولى هنا هى " المتسول " لبنهارد سورج Beinhard Sorge (صدرت عام ١٩١٢) . وكان عنوانها الفرعى " رسالة درامية " وكان يسمى البطل فيها مرة بالشاعر ، ومرة بالابن ومرة ثالثة بالشاب ، وذلك طبقاً للموقف الاجتماعى أو لل " مراحل " المختلفة لحَجِّه . وما يمكن التنبؤ به ، فهو عبقرى يكتب الدراما التى هى البعثات الحقيقية لإنقاذ المساكين على الأرض والذين ، كما يتخيل ، سوف يندفعون لرؤية عروض مسرحياته . ونظراً لأنه غير قادر على عرض مسرحياته ،

يضيع كل عمله هباءً منثوراً . فتتحطم حياته العائلية وذلك بجنون والده الذى كان يعمل مهندساً معمارياً . ويعد جنون الوالد بعثة لإنقاذ العالم عن طريق إعادة ترتيبه جغرافياً ثم تحطيمه بمساعدة آلات حفر عملاقة والتى رآها لأول مرة فى رؤية على كوكب المشترى . وعندما ينفذ منه الحبر الذى يَخُطّ به خططه ، يرشق قلمه في قلب طائر محبوس ثم يشرع في الكتابة بدمه . وترمز صورة الأب إلى سلطة تقليدية مخبولة لكنها تُجَسِّد أيضاً التقنية الحديثة والتى تعد مصدر قلق وخوف بالنسبة للابن . ويقتل " الشاعر " الأب بإعطائه خمراً مسموماً ثم إننا نكتشف فى الفصل الأخير أنه يحرر كسيناريو المسرحية التى كنا نشاهدها لتونا ، إن حياته هى من خلقه الأكمل .

وفي " الابن " لوولتر هازينلافر (Walter Hasenclaver) (صدرت عام١٩١٤) ، نجد أن الأب هو الذى يقتنع بأن ابنه هو الذى جُنّ . نجد أن الأب يجلد ابنه لإخفاقه المتكرر في المدرسة ، الأمر الذى يجعل الطفل مغامراً انتحارياً يحلم بالهروب من بيت الطبقة الوسطى الفخم التي تحول إلى سجن بالنسبة له . وينجح في الهروب ويقوم بتأسيس " رابطة الشباب المناهضين للعالم والذى اتخذت من " الموت للآباء" رمزاً لها . ويتمخض نجاح الرابطة عن ثورة جيل . وفى المواجهة الأخيرة ، يجابه الابن أباه بالمسدس والسوط ، لكن الأب يسقط متأثراً بأزمة قلبية ، وقد أذهله حماس ابنه الثورى . وبالرغم من العاطفة المبالغ فيها ، رأى معظم التعبيريين المسرحية كمثال مقنع لكيفية إظهار " ثورة العقل " . وتتخطى مسرحيات أخرى فى الشكل الفردى النموذج العائلى . إن الجريمة التى يرتكبها البطل يمكن أن تكون ضد شخص يراه لأول مره كما يحدث فى " الإغراء " لبول كورنفيلد (Paul Karnfeld) (صدرت عام ١٩١٦) " فهنا نجد أن قتل البطل لرجل متوسط غبى وبلا روح يمثل تمرداً ضد انحلال " رجل الروح" كما يصف كورنفلد البطل التعبيرى فى كتاباته المسرحية . ولأنه يحتقر الأخلاق التقليدية وتستهويه متع الوجود الحسية ، فإن " رجل الروح " يبدو عصبياً ومنطوياً على نفسه إلى النهاية ، كما أنه يتذبذب بعنف بين النشوة واليأس . ونظراً لأنه دخل السجن بعد أن حكم عليه فى جريمة قتل ، فهو يحاول ارتكاب جريمة أخرى، لكنه يموت بالسم الذى قام بتحضيره لضحية . وحتى وهو يموت ، يحاول أن يتوعد بأنه سيعود ليثأر وينتقم من العالم .

وبعد عام ١٩١٤ ، ابتعدت الأيديولوجية التعبيرية عن الفردية والجماعية . فقد نُظر إلي التمرد الفردى والشخصى ليس على أنه غير لائق فحسب ، ولكن رجعى أيضاً. وشعر كثير من التعبيريين بالتزام أخلاقي باستمالة رفقائهم غير المتفهمين خلال الإقناع الودى . فكانت نصيحة لودفيج روميز أن " كن نشطاً ، كن نشطاً سياسياً . " ويجب على الكاتب أن يدلى بدلوه فى السياسة للمصلحة العامة . وأطلق جوهانز بيخر Johonnes Becher علي زملائه السابقين لفظ " شعراء الانحلال " . بينما وصف ارنست تولر Ernst Toller الكتاب الذين لم يصلحوا من أنفسهم لفظ " جبناء يتخفون فى سلة المهملات " وانتظمت المثل الجديدة نماذج التحرك الجماعى بالإضافة إلى الحاجة إلى قائد أو مُخَلصٍ جذاب . ويري وولترهازنكلافر Hasenclaver أنه إذا كان الكاتب التعبيرى ملتزماً سياسياً ، يمكن اختياره لهذه الوظيفة . ومن ثم ، يرجع عنصر الشخصية والذاتية من خلال الباب الخلفى وينضم إلى أسطورة السوبرمان التي أطلقها نيتشة حتى يصل إلى النمط السياسى للتضامن الجماعى .

وتهتم مسرحية " العامة والإنسان Masses and Man لإرنست توللر صراحة بـ " الثورة العالمية " و " بالطبقة العاملة " . فقد كتبها فى عام ١٩١٩ عندما كان فى السجن في قلعة بندر شونفيلد حيث كان قد أصدر ضده حكمٌ بالسجن لمدة خمس سنوات لاتهامه بأنه واحد من منظمي الجمهورية السوفيتية البافارية . ويستخدم مصطلح " العامة البشر " Human masses بكثرة فى الحوار المسرحى ، ونجد أن أول شخصيتين من شخصيات المسرحية هم " العمال " و " العاملات " . وبالرغم من ذلك ، يبقى البطل والخصم شخصيتين منفردتين . وهما سونجا إريرال Sonja Irenel و " المجهول الاسم " Nameless . فسونجا أرن هى ثورية لكنها بورجوازية . و " المجهول الاسم " هو القائد الجذاب " للعامة البشر " وهم يمثلون البروليتاريا فى الخلفية . وتقع أحداث المسرحية إبّان ثورة تبدو وكأنها تشبه كثيراً الانتفاضات الثورية فى ميونخ وبرلين فى عام ١٩١٨-١٩١٩ . ويناصر " المجهول الاسم " الإرهاب المطلق كجزء من حق العامة للثأر من الذين ظلموهم ، وهو حق يخدم الثورة . وهو يستخدم سلطته للتأكد من الفتك بالسجناء والثوريين . وفى أول الأمر ،

تعارض سونجا أرن حتى لو اتهمت بالخيانة لكنها في النهاية ترضخ وتخضع نفسها للنظام الثورى . ومع ذلك ، فهى تشعر " بذنب عظيم وتؤدى تجربتها هذه إلى فقدها إيمانها بالثورة . ويوضح المنظور الأخلاقى الذى رسمه المؤلف فى هذه المسرحية ، وبالتالى الأسئلة التى يطرحها ، توضيحاً جلياً التناقضات الكامنة داخل الأيديولوجية التعبيرية . إنها مشكلة تنطوى على شعارين متعارضين وهما ما يمكن أن نلخصهما كالآتى :

" يجب أن نحب كل الناس ؛ حيث إننا كلنا إخوان " و " يجب على الثورة أن تحقق النصر بكل الوسائل ، حتى عن طريق الإرهاب ، نظراً لأن هذا النصر سوف يغمر الإمبراطورية الجديدة بالسعادة لتغمر كل فرد .

ومن جهة أخرى ، نجد أن مسرحية " اللاعنف " Nonvidentono (صدرت عام ١٩١٩) لودفيج روبينر Ludvig Rubiner تقول بأن اللاعنف هو الوسيلة الحقيقية الوحيدة للثورة . ويساند هذا المبدأ ثلاثة قادة كبار وهو ما طبقته الجماهير بلهفة بينما كانوا تحت تأثير سحر هؤلاء القادة . سوف تنتصر إرادة اللاعنف وستقنع حتى أكثر الطغاة والسُجّان ساديةً بالحاجة لإنسانية جديدة والتى يتوقف فيها وجود أى هرم سلطوى أو تحكم سياسى . لكن الخيانة فى داخل الحركة تعيق إنجازات الثورة . ومن ثم ، يقرر القادة الثلاثة استئصال فكرة القيادة ويبدأون بأنفسهم . إذا ما قام الثلاثة " بالذهاب إلى تحطيم أنفسهم " وإذا ضحوا بحياتهم على الملأ ، فإن هذا العمل سوف يأتى بالخلاص للعامة . والنتيجة هى أنهم " يقدمون أنفسهم للجماهير الغاضبة الذين يمزقونهم إرباً . فبدلاً من أن يكونوا مروجين للعنف ، فهم مستقبلية . وهنا يولد الشعب من جديد ويبدأ عصر من الحرية والتآزر . وتظهر المسرحية الأيديولوجية التعبيرية فى أمثل صورة لها ، حيث تصبح تركيباً دعائياً بحتاً ، مفصولاً عن الحقيقة الاستقرائية . ويعترف المؤلف فى الديباجة أن الشخصيات يمثلون أفكارا وأن المسرحية تسبق زمنها وذلك فى محاولته الجدية لتحويل الرغبة إلى حقيقة .

ويرى كثيرون أن جورج كيزر كان أكثر كتاب المسرح الألمانيين غزارة وعظمة . فحقيقة ، تعد مسرحياته خالدة وهى تعرض الآن علي المسرح تقريباً بنفس القدر من السهولة عند عرضها وقتما كُتبت . ولعل ثلاثية الغاز Gas تعد أهم ما يميز أعمال

كيزر . وتركز المسرحيات الثلاث الكورال Coral والغاز الأولى Gas1 والغاز الثانية (١٩١٦-١٩٢٠) Gas 2 علي الأجيال الثلاثة لنفس العائلة كما توضح قصص حياة الأبطال الثلاثة : البليونير وولده وحفيده . وتعد غاز الأولى دراما المستقبل والتى قامت الدولة فيها بتأميم مصنع الغاز الضخم والذى كان ملكاً للعائلة من قبل كما يهبط حفيد البليونير من السلم الاجتماعى ليعمل عملاً متواضعاً لعامل عادى . ويسمى " العامل البليونير " ويغدو قائداً جذاباً للمصنع إبان فترة إنتاج أيام الحرب عندما كانت موارد الطاقة لها أهمية كبرى بالنسبة للمجهود الحربى . ويقوم " العامل البليونير " بتطوير برنامج سلمى تحت شعار " عمال العالم ، اتحدوا " لكن جنود العدو يحتلون الوطن والمصنع ويقضون على المثل العالمية . ومع ذلك ، ينجح " العامل البليونير " في وضع يديه على أكثر الأسلحة التى أنتجها المصنع فتكاً ، وهو غاز خاص يستخدم فى الحرب ويستطيع أن يقوم بتصفية جماعية للخصوم . ويحثه العمال على استخدامه ضد الأعداء لكن " العامل البليونير " يتشبث بمبادئه السلمية . ونظراً لأنه غير قادر على إقناع العمال ببناء " الامبراطورية التى لا توجد فى هذا العالم "، إمبراطورية السلام والتسامح ، يقرر أخيراً أن يقوم بإبادة الصديق والعدو معاً. وتنتهى المسرحية برعب كئيب يزلزل شغاف القلوب .

إذا كان القائد الهمجى هو البطل فى المرحلة التعبيرية الأولى ، فإن القائد الجذاب (الملهم) هو البطل في المرحلة الثانية . فالاثنان متطرفان واعظان يريدان أن يغيرا العالم . كما أنهما منغمسان فى المظاهر الرمزية والحقيقية للإرهاب . كما أن كليهما قبل نمطاً من الدراما اليوتوبية التى تخفق على نحو سىء فى تحقيق هدفها . ومع ذلك، فإن النمط الدرامى الجماعى ينقل المتمرد الهمجى إلى موضع السلطة من خلال الكاريزما ، وهذه هى حلقة الاتصال . وفى نفس الوقت ، فهى ما تجعل علاقة القائد بالعامة مثاراً للشكوك . وبينما يجد المتمرد الهمجىُ الجهلَ متفشياً بين أفراد الطبقة الوسطى ، يجد القائد الجذاب (الملهم) الجهل منتشراً في الطبقة البرولتيارية والتي يتعين عليها أن تتغير . أن تفتح أعينها ، وأن تستشرف نوعاً من الوعى . لزاماً عليهم أن يتحولوا من المفعول إلي الفاعل ، من خلال النظر فيما وراء حاجاتهم المادية العاملة. ومع ذلك ، لا يستطيع القائد الجذاب الملهم إلا أن يطرح برنامجاً للمستقبل

والذى تُحلّق فيه المشاكل المادية على طائرة الأخلاق . فرؤية القائد هنا أسطورية ومثالية . ولهذا ، تبدو وظيفته الأساسية ، وهى " الخلاص " ، والتى يمنحها سَعْيَه ، هى أكثر مثاراً للمخاوف . وهنا بالضبط نجد النقطة التى يعود فيها الإرهاب عودة الثائر . ويساند المتمرد الهمجى تحسين صورة العالم من خلال القتل الفردى ، لكن اليأس الذى يسقط فيه القائد الجذاب الملهم يحول الرغبة فى التغيير إلى مذبحة إرهابية . وفى مسرحية روبينر Rubiner ، فإن هذا يصل إلى أن إرهاب المتمرد يستخدم ضده ، بينما توضح نهاية ثلاثية كايزر انهيار الأحلام المثالية للسعادة وانتصار الكارثة .

الفصل السادس

إرهاب الدولة وإجراءات الدراما المضادة

بقلم مارى كارين دال Mary Karen Dahl

" حينما كنت سجيناً فى ألمانيا عام ١٩٤٠ ، قمت بكتابة وإخراج والتمثيل في مسرحية من المسرحيات التى تعرض بمناسبة الكريسماس والتى كانت تخاطب زملائى في السجن ، بينما قمت أنا بخداع الرقيب الألمانى باستخدام وسائل رمزية بسيطة .

وفي هذه المناسبة وأنا أخاطب زملاء السجن من خلال التمثيل المسرحي وأتحدث إليهم عن حالتهم كسجناء ، فإذا بهم صامتون مشدودو الانتباه بشكل يلفت الأنظار . أدركت حينذاك ما يجب أن يكون عليه المسرح ، إنه يجب أن يكون ظاهرة جماعية دينية عظيمة ."

جان بول سارتر Jean-Paul Sartre فى مزيفو الأسطورة Forgers of Myth .

" كنت فى كراكاو Cracow لإنتاج جديد لمسرحية هاملت وعندما تلي البيت الذي يقول إن هناك شيء عفن فى دولة الدنمارك على خشبة المسرح . تماوجت بعض الهمسات بين مشاهدى الصف الأول من الشرفة العليا للمسرح التالية مباشرة لسقف الصالة . وتكررت عبارة " سجن الدنمارك " فيما بعد ثلاث مرات ، وشعرت أن دار المسرح راحت في صمت كالهدوء المفاجىء الذى يسبق العاصفة ، ثم علا تصفيق فى وسط القاعة ثم فى مكان آخر فى الشرفة العليا ، تصفيق ودى هادىء يبدو وكأنه مرعوبٌ من جرأته . ولكن في لحظة انخرطت القاعة بأكملها فى موجة من التصفيق الحاد استمرت حتى تخدرت أيدى الجمهور " .

" جان كوت Jan Kott - " مسرح الجوهر " Theatre of Essence

تتجسد المقاومة الوطنية أحياناً فى المسرح بقصد من الكاتب ، وأحياناً أخرى بنوع من الانفعال التلقائى وهذا ما يتضح من شهاده " سارتر " Sartre الذى سجنه النازيون " وكوت " الذى كان ناقداً مسرحياً فى بولندا فى الخمسينات (١). ولكنه ليس من الجلى تماماً لماذا يجب أن يكون الأمر كذلك ؛ فالصفات التى تبرز بشكل يومى للمسرح

تجعل من الصعب استخدام هذا اللون من الأدب لنقد الدولة ، ذلك لأنه فن عام يخضع الأداء فيه كما تخضع النصوص لقيود مختلفة الأنواع ، منها الافتقار إلى أماكن مناسبة للأداء ، والتمويل وقلة أعداد المشاهدين ، والنقد العام ، والرقابة والإرهاق والاعتقال والنفي أو السجن ، علماً بأن هذه المخاطر ليس من الصعب وقوعها . فعلى سبيل المثال نجد أن عرض الهواة لأوبرا " المتسول " The Beggar لفاكلاف هافل Vaclav Havel التي راجع فيها مسرحية " جون جاى " John Gay ونقّحها - وهى مسرحية تنتمى إلى القرن الثامن عشر - قد تم تحت إشراف الشرطة التشيكية، كما خضع معظم مـــــن حضروا هذا العرض للاستجواب الذي فقد بعضهم منصبه بسببه (٢) ، كما أنه فى عام ١٩٨٨ اعتقل فالديمار فدريش Waldemar Fydrych رئيس الفرقة المسرحية المؤيدة للتضامن مع الثوار التي كانت تسمى " أورانج أولترناتيف " Orange Alternative لقيامه بعرض احتجاج الشارع البولندى علي إقامة صواريخ سوفيتية جديدة في بولندا . ولم يفرج عنه إلا بعد أن قام العشرات من الفنانين والمفكرين البولنديين - ومن بينهم المخرج السينمائى " أنديج واجدا " Andzej Wajda - بالطعن فى الحكم (٣) الصادر ضده . ويطرح ذلك الصعوبات الحقيقية ، العملية والمخاطر التي تحيط باستخدام المسرح كوسيلة من وسائل مهاجمة دولة ذات نظام قمعي . وهل هناك ما يجعل مثل هذه المحاوله تستحق - مع ما يحيط بها من مخاطر - الإقدام عليها ؟ السبب الوحيد هو أن رجال المسرح يجدون فيه قالباً فنياً مُفضّلاً علي القوالب الأخرى .

وهذا السؤال يستدعي ملاحظة أخرى وهى أن المسرح فضلاً عن أنه أداة تعبير شعبية هو أداة عامة . فمنذ عصر " أيسخيلوس " Aeschylus يعتبر مكان العرض المسرحى ساحة يعبر من خلالها الناس بشكل جماعى عن القيم ، ويعيدون النظر فيها مؤكدين البعض ، ورافضين للبعض الآخر وتتصدر " الطبيعة الجماهيرية " للمسرح مكان الطليعة حين نفكر فى التجاوب الدينامیکی للجمهور فى تلك اللحظات غير العادية التى يصفها " كوت " عندما أنتج هاملت على مسرح كراكو قائلا : يبدأ الجمهور أثناء مشاهدته للمسرحية في التجاوب واحدا تلو الآخر وفي النهاية يشتعل حماساً رافضاً المبادىء الشيوعية التى ينادى بها " ستالين " . وقد مثّلت هذه اللحظات

التي عاشها جمهور المشاهدين إبداعاً تلقائيا معنوياً من جانب فريق منهم وهم أولئك الذين تابعوا وفسّروا النص المعروف أمامهم ليتناسب مع حياة كل منهم علي حدة . وفي تلك اللحظات توّحد المشاهدون في تعبيرهم عن القيم الأساسية التي يصعب وصفها في كلمات والتي يعتنقونها بصورة جماعية ، والسبب في ذلك أنهم لا يستطيعون التعبير عنها صراحة خوفاً من العواقب الانتقامية من قبل السلطة (٤).

ولكن إذا ما فكرنا في كيف يمكن أن يرد الأداء المسرحي على إرهاب الدولة لاحتجنا أن ننظر إلى الخطوط العريضة للدولة الإرهابية ذاتها حيث يعطينا " ولتر لاكور Walter Laqueur نقطة انطلاق وبداية في هذا المجال وهي أن إرهاب الدولة - كما يؤكد " لاكور" شأنه شأن إرهاب الفرد تماماً - يهدف إلى إشاعة جو من الخوف في صفوف الأعداء . وبشكل أكثر تحديداً ، فإرهاب الدولة هو الأعمال الحكومية التى تنفذ من جانب الحكومات ضد رعاياها بما فى ذلك التخويف بشكل منظم والاعتقالات وأعمال القتل ووسائل أخرى مختلفة من أشكال القهر والقمع. وعادة ما توجه مثل هذه الأعمال ضد المعارضين السياسيين ولكنها يمكن أن تصيب كذلك قطاعات أخرى من الشعب يمكن اعتبارها " ضارة " بشكل مؤثر ، وفى كثير من المناسبات تجرى مثل هذه الممارسات دون تمييز (٥) .

فالحل النهائى الذى رآه هتلر Hitler لمشكلة اليهود ، وحركات التطهير التى قام بها " ستالين " Stalin ، واختفاء أعضاء جماعة " الجونتا " Junta المعارضة فى الأرجنتين ، وتعذيب النظام الكورى الجنوبى للزعيم المعارض كيم كيون تاى Kim Keum Tae كل ذلك يمكن أن يُجسّد التعريف الذى يقدمه لنا " لاكور " لإرهاب الدولة . إلا أنه - رغم هذا - تظل ميكانيكية إرهاب الدولة غير واضحة بالقدر الكافى ، اللهم إلا إذا قام المسرح بتوضيحها وعرضها والتجاوب معها . وقد لاحظ البروفيسور " بريوس " Preuss فى مؤتمر عقد فى فبراير سنه ١٩٨٨ م بجامعة ستانفورد Stanford أنه طبقا لما تقوله بعض مدارس النظرية السياسية فإن شرعية الحكومة تستمد من القبول الحر من جانب المحكومين (وعلى سبيل المثال فنحن نجد هذه الملاحظة منصوصاً عليها بوضوح فى دستور الولايات المتحدة) . ويقول البروفيسور بريوس إن الدولة الإرهابية تعكس هذه العلاقة وتحتكر ممارسة العنف

لنفسها ، لكنها على خلاف الدول الأخرى تستخدم العنف ضد شعبها لإجباره على طاعة حكامها . وفى الواقع فإنه من خلال ممارسة العنف تحاول الدولة إجبار الجماهير على استظهار القيم التى تساعدها على الاستمرار فى البقاء وتيسّر لها أساليب حكمها . فالقبول بالنظام الحاكم ليس أمراً نابعاً من حرية الشعب وإنما تجرى محاولات لانتزاعه من المحكومين بالقوة .

ويري بريوس أن أثر إرهاب الدولة هو خلق شعور لدى الشعب أو شريحة منه يشبه " متلازمة ستكهولم " Stockholm Syndrome التي لاحظها علماء النفس فى حالات الأسرى والرهائن حيث يبدأ ضحايا العنف فى التجاوب والاندماج مع خاطفيهم، الذين قد يصبحون جلأديهم المحتملين . وفى الحقيقة فإن الدولة الإرهابية تتطلب مجتمعاً متجانس التكوين حيث إن هذا التجانس المرغوب فيه يقوم فى بنائه على ترسيخ قيم مشتركة وهى أن عدو الدولة هو : المعارضة وأفرادها ، أو كما يقول بريوس إن المعارضة السياسية تعدّ معارضة قيميّة أى معارضة لقيم سياسية معينة . أما استمرار التجانس الضرورى فيتطلب تأكيداً مستمراً لقيم الدولة ، وقمعاً للمعارضة والإنشقاق ودور العنف فى قمع الإنشقاق والمعارضة فى الدولة الإرهابية يتضح فى الآتى : استخدام الدوله للعنف لتأصيل صلاحية وفاعلية القيم المشتركة والتأكيد على هوية مجتمع القيم عن طريق التعريف بالخصوم ومحاربتهم والقضاء عليهم . ومن الضرورى لإنجاز هذه الوظيفة أن يمارس العنف علانية وذلك لأن من خصائص العنف الصامت الأبكم أن يكون فعّالا على نطاق ضيق ؛ ويعنى ذلك أنه لا يعتمد إلا على البيئات الاجتماعية أو الثقافية الدنيا للوصول إلى أهدافه في إحداث أضرار وآلالام جسدية ونفسية . ومن ثم يكون واضحاً ومفهوماً للجميع . والإندماج فى " مجتمع القيم " لا يمكن التوصل إليه من خلال الاقتناع والإغراء أو الوسائل الأخرى المعقده - سواء أكانت وسائل اتصال أو إعلام - وانما يمكن تحقيقه من خلال لغة يفهمها الجميع تلقائيا وبطريقة عفوية ، وهى لغة العنف الجسدى (٦) .

وبعبارة أخرى فإن الدولة تخلق " مجتمعاً قيميّا زائفاً " من خلال العنف ، ويرى بريوس في تحليله لهذا الموقف أن هناك على الأقل نوعين مختلفين من الأفراد يستسلمون لهذا الإرهاب : الأول هو النوع السطحى الذى يحركه الخوف الفطرى

من الألم وغريزة حب البقاء والذى يؤمن بأن على الإنسان أن يخضع للنظم السائدة تجنباً للألم وحرصاً على السلامة والأمن المادى والجسدى . أما علي المستوي الثانى فهناك نوع من الاستسلام يشمل " المزايدة " على " مجتمع القيم " هذا حيث يكيِّف المرء نفسه مع " الحالة الراهنة " ، كما يلتمس المبررات التي تسمح له بالتعاون مع الدولة فى أساليبها الإرهابية ودعمها بشكل فعال .
وترى افتراضات بريوس "حول مجتمع" القيمة والدور الذى يلعبه العنف فى خلق هذا المجتمع وفرضه علي الناس مجالاً يتقاطع فيه المسرح ويتلاقى مع الدولة إذ إن المسرح أيضاً يتوجه بأعماله إلى الأفراد علي كل المستويات من أجل خلق القيم وتأكيدها . ففى دولة الإرهاب يتمتع المسرح باحتمالية تأكيد القيم التى تميز ضحايا الإرهاب أو ضحايا الدولة المحتملين عن باقى الجمهور . ومن المسلم به أن المسرح يمكن أن يلتئم مع المعارضة (مجتمع الضحايا ومؤيديهم) حيث يمكنهم من مقاومة البنية المتسلطة للإرهاب . وهناك ثلاثة نصوص مسرحية حاولت خلق أو تأكيد " مجتمع المعارضة والإنشقاق " وهى :

١- " الموت قضاء وقدراً لفوضوى " تأليف داريو فو
Dario Fo “ The Accidental Death of an Anarchist”
٢- " القتل المُتَعَمَّد لقسيس بولندى " تأليف رونالد هاروود
R.Harwood “ The Deliberate Death of A Polish Priest”
٣- تصريحات إتمام القبض طبقا لقانون اللياقة " تأليف آثول فوجارد "
Athol Fugard “ Statements After an Arrest under the Immorality Act “

وفي كل من هذه المسرحيات يتخيَّل الكاتب بشكل واضح مجتمعاً ما ، ثم يهدم البنية الشكلية للنظام الذى ينقده . وفى كل حاله منها يثير العرض المسرحى الأسئلة حول طبيعة وفاعلية المسرح السياسى : فقد كتب " درايوفو " مسرحيته كرد فعل لحدث معين في سياق اجتماعي وسياسى خاص . ففى ١٢ ديسمبر سنه١٩٦٩ لقى سبعة عشر شخصاً مصرعهم وأصيب ما يقرب من مائة شخص آخرين عندما انفجرت قنبلة فى منطقة بياتسا فونتانا Piezza Fontana بقلب مدينة ميلانو. وقد تسبب

الانفجار في حدوث حملة قمع واسعة النطاق لعناصر معارضة سياسية ، يسارية عنيفة (طلاب وعمال ومنشقين وزعماء عمال) من كافة أنحاء إيطاليا . وكنتيجة مباشرة للانفجار استجوبت الشرطة الإيطالية عاملا ثائرا وفوضويا من عمال السكك الحديدية يدعى " بينيلى " Pinelli من مدينة ميلانو ، وبعد أيام ثلاثة من الاستجواب سقط هذا العامل من إحدى النوافذ بالدور الرابع ليلقى حتفه . ووصف المسؤلون موته بأنه انتحار ، كما رفضت المحكمة إدانتهم ، إلا أنه بات واضحاً أن الشرطة الإيطالية هى التى قتلته (دون قصد) بل الأكثر من هذا أنه تبين أن اليمين الفاشى هو الذى زرع القنبلة (٧) وليس الثوار اليساريين . وطبقاً لبعض المراقبين (بما فيهم داريو فو المؤلف نفسه) فإن الحكومة الديمقراطية المسيحية التى انتخبت مؤخراً قد أجرت محاولة يمكن وصفها بأنها تمويه ، وإلقاء للتهم على الآخرين . فمسئولو الشرطة ألقوا بمسئولية الانفجار على العامل المسكين بمجرد موته ليتمكنوا من إغلاق ملف القضية ، واستخدموا تهديدات الفوضويين اليساريين بتفجيرات أخرى كذريعة لتعزيز سيطرة حكومتهم متوقعين أن تتوحد إيطاليا وراء رجال سياستها الذين اعتزموا إخماد المعارضة اليسارية السياسية (٨) . إلا أنه بدلاً من ذلك طالب الرأى العام بتحقيقات حول الانفجار وحول موت العامل المسكين . أما المعلومات التى كشفت عنها الملفات المختلفة للقضية والتحقيقات فقد تم نشرها من خلال عرض مسرحية الكاتب المسرحى "فو" Fo التى نتحدث عنها هنا . وبالتالى تم تصحيح رواية الدولة لواقعة قتل هذا الفوضوعى ، وأصبح التاريخ الحقيقى معروفاً من خلال " مجتمع المعارضة " وفى ربيع سنه ١٩٧٠ وضح فو Fo الموقف قائلا " إن الذين حضروا لمشاهدة مسرحيتنا طلبوا إلينا أن نكتب مسرحية طويلة حول انفجارات ميلانو ومقتل " بينيللى " Pinelli ومناقشة أسباب ذلك والنتائج السياسية المترتبة عليه . وكان السبب وراء ذلك هو الندرة الشديدة للمعلومات الخاصة بهذه المشكلة (٩) .

وبدا بذلك " فو " - الكاتب - وكأنه مصدر مستقل للمعلومات الخاصة بهذه القضية بعيداً عن أجهزة الإعلام التى تسيطر عليها الدولة .وقد وصف " فو " مسرحيته بأنها ممارسة للمعلومات . ويشرح موقفه على النحو التالى :

" من خلال المستندات الموثقة والنسخ الكاملة للتحقيقات التى أجريت من قبل

قضاة مختلفين ، بالإضافة إلى تقارير الشرطة قلبنا منطق وحقيقة الوقائع على رؤوسهم"(١٠). كانت هذه إذن هى استراتيجيته : استخدام النصوص التى أعدتها الدولة لتيسير أعمالها كما هو مألوف للتعليق عليها ، وإدانة الدولة من خلالها ؛ وكذلك من يؤيد هذه الأعمال من رجال الدين والشرطة وقوات الأمن الأخرى .

وفي الواقع فإن المسرحية نقضت محاولة الدولة فى تحويل بينللى إلى كبش فداء حيث تحول كبش الفداء هذا إلى شهيد المعارضة السياسية على الرغم من أن فو احتفى كثيراً بهذه الشهادة من خلال طريقة كوميدية تعتمد على شخصية إنسان مهووس يكشف محاولة الدولة الرسمية لطمس الحقائق . وعندما قُدّمت المسرحية فى إيطاليا لأول مرة فإن أولئك الذين أرادوا معرفة حقيقة ما دار فى قضية مقتل " بينللى " ، بالإضافة إلى أولئك الذين اتهموا الرواية الرسمية للأحداث بأنها غير صحيحة ، كل أولئك قد تجمعوا حول العرض المسرحي . ويتذكر " فو " أثناء حديثه عن المسرحية أن الجمهور الذى شاهد المسرحية كان يتكون من طلاب الجامعات التقدميين وعدد كبير من العمال وأفراد الطبقة المتوسطة (١١).

فالمسرحية التى استرحبت تاريخ مقتل العامل المسكين بصورته الصحيحة قد شاركت فى تنوير الجمهور المعنىّ بالقضية وربطهم فى سياق واحد . ومرة أخرى وبكلمات فو فى المناقشات اليومية التى أعقبت تمثيل المسرحية ، كان الجمهور نفسه هو الذى دفعنا تجاه الوضوح الأوسع الخاص بالمعاناة الجديدة التى كانت تتزايد يوما بعد يوم على مستوى البلاد . ويشير فو هنا إلى مناقشات الجمهور التى تُسّمى أحياناً (الفصل الثالث من المسرحية) حيث اعتاد هو ورفاقه بشكل منظم على إشراك جمهور المشاهدين فى أى موضوع يُثار على خشبة المسرح ، ويُعلق تونى ميشيل على ذلك بقوله بأن التجمعات والجلسات التى تنتهى إليها المسرحية تتركز عادة حول المسائل الخاصة بالاستراتيجيات السياسية (١٣) . وإذا ما كان وصف " ميشيل " ذلك دقيقاً فإن المناقشات تنشط الجمهور وتشركه بأشكال مختلفة من المناقشات التى ترفع من مستواه وتثير اهتمامه بالمادة المعالجة فى النص .

وتحفز هذه المناقشات الأفراد على التفكير الفردى في العمل والمتغيرات السياسية. بالإضافة إلى العنصرين الأول والثانى اللذين أشرنا إليهما سابقاً ، نجد عُنصرا ثالثا

وهو تعزيز تماسك الجمهور . ويؤدى هذا التعبير الحر عن حدث من هذا النوع إلى التخلى عن الصمت العام والدخول إلى حلبة العمل السياسى العام . وذلك يمثل فى حد ذاته عملا من أعمال الثقة والالتزام سياسياً ، فبمجرد ظهور مثل هذا الحدث يمكن أن ينشأ عنه عمل سياسى كالشهادة التى يمكن أن يُدلى بها أولئك الذين تم استجوابهم بسبب حضورهم عرض " أوبرا المتسول " من تأليف "هافيل"Havel .

وتوضح تجربة فو كيف يمكن أن يعمل المسرح على توليد قيم يمكن الالتزام بها بشكل عام ، وذلك عن طريق تجميع مجتمع ما حول العرض المسرحى . وهو ما يشير إلي الحدود الواضحة التي يرسمها المسرح والتى سبق الإشارة إليها . فهو يستدعى إلى الأذهان ما حدث فى إيطاليا من استفزاز للمؤلف وفرقته بأشكال مختلفة وصلت فى بعض الأحيان إلى مستوى غبىّ من قبل السلطات وكان " ميشيل " أكثر وضوحاً عندما أشار إلى التهديد بالتفجيرات وبحث الشرطة قبل السماح للجمهور بدخول صالات العرض ، ولتلافى مثل تلك الصعوبات ، فإنه قد يكون من الضرورى أداء مثل هذه النصوص المسرحية خارج النطاق الذى يمكن أن يصل إليه النظام .

وتُركِّز مسرحية " القتل المتعمد لقسيس بولندى " - التي قدمت في لندن فى أكتوبر (١٩٨٥) - على حادث قتل سياسى آخر . ففي أكتوبر من عام ١٩٨٤ م أختُطف الأب جُيرزى Jerzy ثم قُتل علي أيدى رجال تابعين لوزارة الداخلية البولندية. وقد بنى " رونالد هاروود " - الكاتب المسرحى - وهو من جنوب أفريقيا - مسرحيته الوثائقية على مستندات محاكمة أربعة من الضباط كانوا مسئولين بشكل مباشر عن جريمة القتل . وتتضمن المسرحية تفاصيل الاختطاف والقتل ، ويستخدم الكاتب نفس العبارات التى استخدمها أولئك الذين خططوا للحادث وارتكبوه (١٥).

وهناك نقاط تطابق كثيرة بين مسرحيتى " هاروود " و فو . فمسرحية الأول - مثلها فى ذلك مثل مسرحية الثانى - تعيد حكاية تاريخ حقيقى لأحداث سياسية معاصرة . كما أن القصتين تسيران في خطوط متشابهة حيث فى كل منهما يُقتل أحد أعضاء جمعية سياسية مُعارضة (عن طريق الخطأ كما يزعم المسئولون) على أيدى قوات الشرطة أو قوات الأمن التابعة للدولة وهو القتل الذى يُعدُّ جزءا من أعمال القهر المنظم التى تمارسه الدولة على المعارضة . وفى كلتا الحالتين أيضا يتسبب الحادث فى

حالة هياج شعبى عام تقوم بقمعه الجهات الرسمية . وهذه التحقيقات هى هدف كل من المسرحيتين اللتين تبرزان التحقيقات وهى تحاول الوصول إلى حلٍ وسط .

بالإضافة إلي ذلك فكل من المسرحيتين مبنية على أنها استجواب وفحص لتلك التحقيقات الرسمية . فقد قام فو بإعادة تقديم وفحص التحقيق الذى جرى بين القاضي والشاهد . وبينما يؤكد " هاروود " المحاكمة التاريخية لأولئك المتهمين بقتل القسيس، فإن سائق القسيس - الذى كان قد تم اختطافه أيضا - يعلق على عملية المحاكمة ونتيجتها . ويؤدى تعليقه هذا وظيفة ساخرة تُظهر براعة فو الكوميدية ، وتُزيد كم الكوميديا لدى المشاهد . وفى النهاية تقدم كلتا المسرحيتين معلومات جُمعت ونُشرت من جانب محققى الحكومة المختصين إلا أن هذه المعلومات تُستخدم فى العمل المسرحى للإحاطة بسلطة الهيئة الفعلية للمحققين .

وقد عُرضت مسرحية " الموت قضاء وقدرا لفوضى في أوائل الثمانيات فى "وست أند " West End بلندن ، حيث كانت الإشارة النَّصية بين عنواني " هارورد " و فو صارخة كما كانت مجموعة المطابقات بين المسرحيتين توحى بإعادة بناء الشكل المسرحى الهادف من جانب " هارورد " للفكرة المسرحية السياسية . ومثل هذا الحوار يتجاوز حدود الحدث المسرحي الواحد . فالأفكار والقيم يمكن أن تتطور فى المساحة الموجودة بين الحدثين ، ولذلك فإن مجال النقاش يتسع ويمتد . ويُعد ذلك استخداما مُسَيَّساً وقوياً للظاهرة التي تحدث عنها أمبرتواكو (Umberto Eco) كعلامات غير محدودة ،والتى من خلالها " تتعدل " كل الأشياء (أو ترتد) كل الأشياء الأخرى. وفى هذه الحالة الخاصة ، يبدو "هارورد " وكأنه يرد علي دعوة فو إلى مناقشة استراتيجيات سياسية وبالفعل يفترض " هارورد " نموذجه الخاص للعمل المثالى المتمثلة فى كريستيليك بوبيلو سذوكد (Christlike Porieluszke) وهى حركة سياسية لا تعمد إلى العنف فى مقاومتها لنظام حاكم قمعى حتى الموت .

ويقدم لنا "هارورد " مثالاً جيداً لسلطة المسرح فى التأثير على رأى جمهرة المشاهدين . فمسرحية تقوم على جذور دينية وتستحضر كل الأيقونات المصاحبة للمسيح لجذب انتباهنا . وإن المسرحية يمكن أن تمثل يداً مبسوطة لأولئك الذين كانوا سجناء أو سيكونون كذلك وهم يُضَحون في سبيل التضامن والتآزر فيما بينهم وخاصة

بالنسبة لأولئك الذين عمدوا (٦!) إلى سياسة اللاعنف مثل آدم ميشنيك (Adam Michnik).

وعلى الرغم من أنه يمكن أن يقال إن المسرح عليه أن يخلق ويؤكد أن المشاهدين كمجتمع يقفون في مناهضة المجتمع الفاسد بدولة الإرهاب ، فهنا تنتقد المسرحية نظاماً قد لا يمكن أن يراه المجتمع المعنيّ مباشرة بهذا الموضوع .

ومن ثم ، فإن نصوص فاكلاف هافيل Vaclav Havel المسرحية التى تم تداولها فى إديس بتليس Edice Petlice فى تشيكوسلوفاكيا ، وقُرئت علي نطاق واسع ، ولكن لم يتم أداؤها عقب عام ١٩٦٨- إلا على شكلها المترجم خارج البلاد . فهل من الممكن لمثل هذا الأداء أن يفيد المجتمع المعارض المعنى بها ؟

من الواضح أن هناك مكاسب محدودة فى هذا الصدد . فعلى سبيل المثال ، فإن نجاح إنتاج " البلاط الملكي " (Royal Caurt) عام ١٩٧٣ -١٩٧٤ في لندن من المسرحيات الثلاث " التصريحات (Statements) يمكن أن يقال إنه أدى إلى حماية الكاتب " آثول فوجارد " Athol Fugard ومساعديه والممثلين الأسودين جون كانى (John Kani) ونستن نيتشونا Winston Ntshona حتى داخل نطاق جنوب أفريقيا . وفوق ذلك ، فبمجرد أن تم عرض المسرحيات فى الخارج ، أصبح من الممكن طباعة هذه النصوص المسرحية دون خوف من الرقابة (١٧) .

وهناك مكاسب أعظم يصعب وصفها ويستحيل حسابها . غير أن المكاسب التى تقاوم الإظهار - مثل المكون الداخلى للتجربة المسرحية - تعد الأهم من ناحية وجوب التعرف عليها .

إذا ما أخذنا ذلك فى الاعتبار ، فدعنى أقدم استجابة أحد مشاهدى ثالث مسرحيات " التصريحات " لفوجارد ، وتأكيدها للقيم المناهضة للعنصرية .

فالمسرحية تروى قصة امرأة بيضاء وحبيبها الأسود والذين تكشف الشرطة أمرهما لانتهاكهما القوانين التي تمنع التزاوج بين الشعوب المختلفة الألوان . وتبدأ المسرحية مباشرة بعد أن كانا قد تجامعا . ويُعاد تمثيل اعتقالهما حيث يقرأ رجل الشرطة الاعترافات التى أخذت منهما في ذلك الوقت . وبينما تبدو الأحداث خيالية ، إلاأن المسرحية مبنية أصلاً على " ست صور حقيقية للشرطة ولامرأة بيضاء ورجل ملون ألقى

القبض عليهما وهم .... (١٨) . ومن ثم ، فالمسرحية مثل مسرحيتى فو Fo وهارود ، تستخدم أشكال السلطة لتوجيه النقد للنظام الحاكم .

وتتقدم مسرحية "تصريحات إتمام القبض طبقا لقانون الخروج عن اللياقة Statements After an Arrest under The Immoralty Act) بشكل مثير للخيال من الظلام إلى النور الوضاء . وغالبا ما يدل هذا النموذج علي التحرر والعلو . وهذا الانقلاب هنا يعد حقيقياً ، فالظلام الذى تبدأ به المسرحية هو مكان ثقة وراحة ومودة حيث يمكن للمرء أن يقوم بكشف نفسه أمام نفسه طواعية . فالرجل والمرأة عاريان ، وتتحدث المرأة عن تجفيف شعرها تحت أشعة الشمس وعما سيكون عليه الطقس فى هذا اليوم وصوت اليمامات والنحل التي تجول تحت حرارة الشمس . فنحن كمشاهدين نصبح متضمنين فى هذا الجو من الألفة والثقة الكاشفة ويحضر ضباط الاعتقال بضوئهم الخشن الصارم ويوجهون أضواءهم الفاضحة التى ينبعث منها وميض إلي العاشقين ويبحثون فى الغرفة فوضع يدهم على ملابسهم أو غطاء من أى نوع ثم يُستبدل العُرى الذاتى الذى يتم طواعية إلى انكشاف وتجريم ذاتى إجبارى حيث يوجد الخوف سلفاً .

ويبدأ كل منهما فى الحديث بوضوح ، حيث يصفان كيف التقيا ؟ ومن هما ؟ وبماذا يشعران دون أن يظهرا أى شكل من أشكال الاستجواب الصريح بينما يكون الضوء جحيماً غير محتمل يرمز إلى التمحيص الدقيق للدولة التى تتغلغل فى كل مكان وفى كل ثنايا الجسد ، ثم يتحطم الرجل والمرأة أمامنا ويتباعدان . وتقول السيدة .. إننى أنا التى وجدتك وعلّى الأن أن أفقدك (١٩) ثم يتمزق كل منهما على حدة ، ثم تأتى كلمات الرجل فى النهاية ، يتلفظ بها وهو يقف عارياً إلا من الصديرى الذى يرتديه ، لتترجم العملية العاطفية والنفسية إلى كلمات محددة .

إن (الرب) يريد استرداد ما تركه .... أعطيته قدميّ وساقيّ .... أعطيته رأسى وجسدى .... أعطيته ذراعيّ حتى لم يبق شيء هناك إلا يداى الخاويتان ، لكنه استردهما هما أيضاً . فلم يبق هناك إلا الخُواء . ولكنه لا يريد ذلك ... لأن ذلك هو أنا وذلك هو كل ما تبقى منى (٢٠).

وكل هذه اللحظات نراها ، أو أراها ، إذا أردنا مزيداً من الدقة والصورة النهائية

لمسرحية فوهارد هى لحيوان لير Lear المدبب الأجرد ، ورجل لا يملك أسباب الراحة على أرض قفر أنشأتها الدولة ، وهنا تنكشف أشد المظاهر خصوصية لمخلوقين من البشر وعلاقتهما ليفحصهما الجمهور ويحكم عليها (٢١) . وينتهك العرض هذا الفرد عن قصد . وكمشاهد ، فقد دُفعت لأن أشارك في هذا التعدى على الخصوصية . فلما لم أرفض المشاهدة ، أصبح متلصصاً مذنباً . إن الشيء الوحيد الذى يمكن أن يخلصنى من هذا هو التعبير عن الاشمئزاز من هذه الدولة التى تقوم بمثل هذه الانتهاكات .
ويعكس الانتقال من ضمير الجمع " نحن " إلى ضمير " أنا " بوضوح أنه " أنا " - الذى يجلس وسط هذا الجمهور ، الذى يدرك ويتفاعل .

وبالفعل ، وجدت نفسى مدفوعاً بنَصّ " فوجارد " إلى أن أخضع للاستجابات المتعددة والسريعة الصدى . فقد أحسست بنفسى مدفوعاً إلى التعرف على هذا الرجل وهذه المرأة . وباعتباري مشاهداً ، على أى حال ، أصبحت أنا نفسى يملأني الغضب من حقيقة أن يتم استدراجى لمشاهدة هذا العرض المسرحي والنظر لما يجب أن يكون عذاباً خاصاً . فالمعتدون هنا هم أولئك الذين يمسكون بالكشافات وهم عملاء الدولة التى تصيبنى بالعار من خلال لون بشرتنا الأبيض المعتاد ، بالإضافة إلى كاتب المسرحية والممثلين الذين أعدوا هذا الفعل المزعج . والآن ، مثل الأشخاص الذين يوجهون كشافاتهم فى الظلام ، ينتابنى إحساس بأن هناك أحداً يحمينى فى هذا الظلام ، وأنعم بحرية توجيه بصرى إلى أى مكان أريده . وفي المقابل فأنا ضحية من ضمن الضحايا ، فقد جُنى علىّ كمشاهد وجُنى علىّ طالما أننى مستمر فى متابعة هذا العرض . فقد اجتمعت العاطفة مع الغضب مع الإحساس بالذنب لتدفع عملية إعادة تقييم جذرية للقيم، وبالتالى للأعمال اليومية. هذا هو الإنجاز البارز الذى صنعته مسرحية "فوجارد".

عندما يرى الشخص كيف يمكن أن يشغل الأداء مشاهد واحد على مستوى حقيقتة المادية ، فإن المرء يبدأ في استشراف طرق يمكن للمسرح بها أن يواجه إرهاب الدولة فالتحول فى صيغة الحديث من " نحن " إلى " أنا " يرمز إلى التحول فى الموقف الحاسم الذى تعرضه المسرحية وهو ضرورى لإعلان الرأى الذى تميل إليه هذه المحاورة .

ويقوم إرهاب الدولة على قبول مجتمع تم إرهابه . وكما لوحظ سابقاً ، فالعنف

صامت ويولد الصمت . ويستجيب الكاتب المسرحي للدولة من خلال معارضته لرسالتها علي المسرح . كما يستجيب المشاهد في المسرح لكل من الدولة وللدرامى الذى يرد على الدولة من خلال نص يستهدف جمهرة المشاهدين . وهذا المجتمع فى حد ذاته يتعرض لخطر أكيد من جراء القمع كنتيجة لطبيعته الجماعية والعامة .

ومع ذلك ، فمن الممكن أن تحتوى عملية التصور ذاتها على بذور المقاومة . ويرى رولف جريمنجر Rolf Grimminger ذلك عندما يقول " إن المشاهد ينشغل في عملية نفسية مونولوجية تبتعد عن السلوك الاجتماعى أو حتى تعارضه " . ولكن خلال ذلك ، يؤكد المرء حتماً " روح الحرية الداخلية " ... " الاحتجاج متضمن بالفعل فى عملية الاتصال نفسها ، في العودة إلى " الأنا " (٢٢) . وتنطبق فرضية جريمنجر علي حد سواء علي جمهور المشاهدين ، فهي تعترف بوجود توتر بين السلوك الاجتماعى والاستجابة الذاتية ، وتفترض أنه حتى إذا لم يكن يُسمح لفحوى المشهد المسرحى أن يظهر علي الملأ ، فإنه يمكن للمشاهد الفرد أن يجد إشارات تخدم أغراضه هو شخصياً . والميزة الخاصة التى يتميز بها المسرح هى أن هذه الخصوصيات الصامتة أو أعمال المقاومة يمكن أن يحتويها جسد إنسانى ، وقد تتخلى عن صمتها من وقت لآخر وتنفجر فى عمل جماعى .

وقد يحاول العنف أن يبرز العالم فى صورته الصامتة إلا أن المسرح يسمح لنا بالرد على ذلك .

الفصل السابع
المثالية والارهاب في الدراما المعاصرة
أعمال دوسان يوفانوفيتش Dusan Iovanovic
بقلم دراجان كليك Dra Gan Klaic
(١)

لقد ظل مفهوم المثالية محل خلاف لعدة سنوات مضت بين أطراف عديدة : كعلماء السياسة والسياسيين ، الفنانين والأدباء ، المهتمين بعلوم المستقبل وعلماء الأيدولوجية . كل هؤلاء كانوا يتسابقون لتشويه مفهوم المثالية . فما كتب فى الماضى عن المثالية (١) قد أساء إليها بشكل كبير . وبالدراسة الفعلية لأعظم الأعمال التى كُتبت عن المثالية بدءاً من كتابات " أفلاطون " ومروراً " بمور " وحتى كتابات القرن التاسع عشر ، وُجد أن هذه الاعمال إنما تصور دولة الإرهاب والخوف والفزع أكثر مما تصور مجتمعاً بشرياً سعيدا . إن هذه الاعمال تبرز الديكتاتورية أكثر مما تدعو للحرية والتسامح والمساواة (٢) . إن الأعمال التى كتبت فى المستقبل أيضاً أساءت للمثالية ، وخاصة بعد اختراع القنبلة الذرية ، التى شكلت تهديداً بفناء البشرية ، مما جعل الأفكار المثالية تبدو كما لو كانت رفاهية ما لم تكن عبثاً . ومن هنا ظهرت الأفكار الملحدة التى ترفض وجود المثالية وترى وراء كل اختراع تكنولوجى وتغير اجتماعى ، شكلاً جديداً من أشكال الظلم ، وجرس انذار جديد (٣).

وفى مقابل النقد اللاذع والاستنكار لصوره المثالية فى الماضى ، فإن الإرهاب الذى يعيشه العالم المعاصر هو الصورة النهائية التى آلت إليها أحلام المثالية . ولم يعد أحد يهتم بحلم المثالية علي الإطلاق . وكما ولدت العصور الوسطى (٤) حماسة السعى إلى المثالية فإن الإرهاب المعاصر قد دفع العالم إلى البحث عن تغيير اجتماعى جديد. والإرهابى هو صاحب أفكار مثالية يتعجل تحقيقها ويرغب في نشر هذه الأفكار بكل الوسائل حتى لو كانت وسائل اعتباطية تلجأ إلى العنف الفوضوي . اللجوء إلى الإرهاب يؤدى بخطة الإرهابى إلى الفشل علي المدى القصير مما يدفعه إلى إرجاء التطبيق الفعلى لهذه الخطط إلى مستقبل أبعد . وعلى الجانب الآخر ، فالالتزام

بالمثالية والإيمان بها لا يرضي الإرهابي ولا يكفي مبرراً لتصرفاته . فالإرهاب هو أسلوب يلجأ إليه الشخص إجبارياً تلبية لرغبة في تحقيق مثالية أسيء توجيهها . وبدون قصد تؤدى هذه الرغبة إلى نتائج عكسية (٥) كما يقول " شيللر " في مسرحية " اللصوص " (عام ١٧٨٠) .

إن الارتباط بين الإرهاب والمثالية في العصر الحديث قد بدا واضحاً عام ١٩٦٨ عندما ظهرت نزعة تجاه المثالية بين الشباب وخاصة الطلاب منهم . وقد فجرت هذه النزعة أشكالاً من العنف الهستيرى . غير أنه قد تم التغلب عليها ومواجهتها بواسطة السياسات البرجماتية النفعية (أى اللجوء إلى سياسة العصا والجزره) . ونتيجة للإحباط تولد مفهوم الإرهاب المثالي على يد مجموعة من حركة ١٩٦٨ فى أوروبا الغربية والأمريكيتين (٦) .

إن كتاب الدراما المعاصرين الذين حاولوا أن يصوروا هذه العملية و يقيموها في أعمالهم وجدوا فرصة ضئيلة للاستفادة من تجارب سابقيهم من أمثال " بريخت " وميشيل دى جيليرد . وعلى النقيض فإن جهود الكتاب المعاصرين للربط بين الإرهاب والمثالية قد صورتها أعمال كتاب مثل إدوارد بوند خاصة فى " ليير " (عام ١٩٧١)، وهينر موللر فى " المهمة " (عام ١٩٧٠) إنما هى بمثابة إعادة لكتابة زميلهم اليوغسلافى دوسان يوفانوفيتش المولود عام ١٩٣٩ فقد انتهجوا نفس منهجه . وعلى الرغم من ذلك فلم تجذب أعمالهم أنظار الكثيرين من خارج بلده يوغوسلافيا .

وعلى الرغم من أن البناء الدرامى عند يوفانوفيتش يستوحى من البيئة اليوغسلافية ، فإنه يقدم منهجاً لأى أدب معاصر يسعى إلى مناقشة قضايا العنف السياسى . ذلك أن مسرح يوفافيتش يقدم نموذجاً للمسرح الواعى والفكر السياسى فى ثوب رمزى ، إنه يصور مضموناً أيديولوجياً للعلاقة بين المثالية والإرهاب . وبهذا الأسلوب فإن الكاتب يتجاوز العقلانية الجافة التى يقدمها مسرح الأفكار الدرامية ، ككتابات " سارتر " من ناحية ، وكذلك صور الشهداء التى تقدمها الميلودراما من ناحية أخرى . كذلك فهو يسعى إلى البعد عن الأسلوبى الجدلي الذى أظهرته كتابات تلك الفترة التى بها روح التنوير - خاصة الانجليزية منها - والذى كان يمثل حجر عثرة فى طريق الكتابات المسرحية من " شيللر " إلى " هويتمان " ومن بريخت إلي " بوند "،

بل وربما إلى ما بعد ذلك .

وقد عالج يوفافيتش تمرد عام ١٩٦٨ وما تلاه من هزيمة داخلية فى صفوف المتمردين في مسرحيته " المجانين " (عام ١٩٦٩) فقد أظهر فيها أن كل فرد يعمل لصالحه الخاص بعيداً عن أية قيم روحية (٧) . ويستمر الاتجاه نفسه مع مسرحيته "اللعب خارج ورم بالمخ" وفى مسرحية " تلوث الهواء " (٨) يقدم يوفايوفيتش معالجة لصراع يدور داخل وحول مجتمع مسرحى بأسلوب تقليدى معروف من أيام " أرسطو " و" بايمونت " و " موليير " و " فيلدنج " و " جولدونى " . ذلك الأسلوب الذى استمر حتى القرن الحالى ليظهر فى مسرحيات " يولجاكوف " و " جيردو " و " جراس " (٩). ففى تلك المسرحية يتركز الأسلوب الساخر فى الفصل الأول والذى تدور آحداثه فى غرفة تحرير أخبار بصحفية يومية حيث يحاول الصحفيون هناك أن يصفوا ويتخيلوا ما يحدث داخل البلدة . ومن أهم الأحداث التى يتحدثون عنها أن مجموعة من التقدميين والطليعيين قد طردوا زملاءهم الأكثر تقليدية وحصنوا أنفسهم داخل مبنى المسرح . وقد تسبب عملهم هذا فى انتشار الشائعات عن أنشطتهم وانتماءاتهم. كذلك فإن احتلال المسرح سرعان ما جذب أنظار الساسة إليه ليكتسب أهمية السياسية، و فى ذلك السياق يسخر المؤلف من كل من العمل الصحفى و العمل المسرحى و كذلك من السياسة التى تبحث عن أسلوب لموازاة الحادث . و هكذا فإن أحداث المسرحية عكست - فى أجزاء كثيرة منها - الصراعات التى أثرت فى الثقافة فى سلوفانيا فى الستينات و ذلك عندما بدا واضحا أن النماذج التقليدية من المؤسسات القومية - و خاصة المسرح - قد أصبحت مؤسسات عفا عليها الزمن (١٠) .و على الرغم من ذلك فقد حاولت الصفوة المحافظة داخل سلوفانيا وأد محاولات لإقامة ثقافات نبيلة و لجأت فى هذا الى أساليب قمعيه أحيانا .وعندما كان يوها-نوفتيس يكتب مسرحية تلك " (عام ١٩٧٦) كانت كل الصراعات الحادة على وشك أن تحل ، إلا أن هذه الصراعات كانت لا تزال مطبوعة فى ذاكرة الشعب السلوفانى و اليوغوسلافى عندما ظهرت مسرحيته هذه على مسرح سلوفانيا الشعبى بمدينة سيلجى عام ١٩٦٦ و أثرت بشكل كبير على استقبال الجمهور لها (١١) .

و فى أحداث الفصل الثانى من المسرحية يتلاشى المذهب الهزلى .و يتضح ذلك

حينما يتسلل الصحفى " كريزنيك " و مفتش المباحث على خشبة المسرح ليجدا بعض الرواد الذين يقفون فى حالة سعادة و نشوة مشغولين بأعمالهم . و نتيجة للشعور بالضيق و الكآبة التى خلفها المسرح القومى المتحفظ ، شخص المخرج "ديورلا "فى مسرحيته "بالسيك " كل مساوىء مسرح الرواد الذى ساد فى الستينات و هى:التركيز على الأحداث أكثر من معالجة النتائج ، إدماج الممثلين بالمتفرجين بلا هدف واضح ، التأثير على المشاعر بدلا من الاهتمام بعرض الأفكار ، التخلص من الانفعالات المكبوته عن طريق عرض الخرافات و الأوهام ، النشوة و السرور الجماعى ، عدم الاهتمام بلغة النص و التركيز على الحركات الجسدية و الموسيقية و المحاكاة الصوتية .

و بالرغم من أن الأحداث كانت ممهدة لعرض النقد الساخر إلا أن الأحداث لم تحتو على أية سخرية . فالكاتب تجنب عبارات الازدراء و التحقير أو حتى لمسات التهكم . و بدلا من ذلك يعمق الصراع و الخلاف بين المتحدثين و التقليدين ، ذلك الصراع الذى تولد عنه العنف . إن هذا هو نفسه الصراع بين المذهب النظرى العلمى الزائف فى الدراما و بين الطريقة الأسطورية الخرافية التى انتهجها المخرج المسرحى؛ وبذلك تقع أهداف المثالية فى مسرح الرواد بين متناقضين تمثلها شخصتان يريدان تحقيق أهدافهما عن طريق العنف و يساعدهم فى ذلك القائمون على المسرح .

و فى بادىء الأمر تحول المسرح إلى مكان يهرب المتفرج فيه من عالم الواقع إلى عالم مثالى . و سرعان ما تحول إلى معسكر أو غرفة تعذيب ، فيها يرهب القواد الاتباع و يتصارع فيها أيضا الفئات المنشقة مع بعضهم ثم يظهر القائد ، و هو عادة ما يكون ممثلا مشهورا ، ليدافع عن التقاليد القديمة .

و تتشابك مفاهيم المثالية من خلال أحداث معالجة بمهارة و لكنها تتميز بالعنف وسط جو من التهديد و الجنون .و يفقد الصحفى و مفتش المباحث وجهة نظريهما القائمة بذاتها ، لينجذبا فى اتجاه الدمار و الخراب التالى ونقل قدرتهما عن ملاحظة ما يدور حولهما و يلاحظ المتفرج أن هناك قوة خارجية تتحرك و تحرك العر وض و يسود البحث عن المثالية في المسرحية جو من الإرهاب و الفزع ، تتداخل فيه المؤامرات المعقولة و الأحداث الخيالية الغريبة. و تفقد الأحداث ترابطها و تتولد أدوار غير تقليدية ترتدى أقنعة عابثة . و هكذا أصبح الرواد محاصرين بأفكارهم التقليدية

يسعون وراء المثالية لينتهى بهم المطاف الى الإرهاق الداخلى. وقد تسبب الجو الفاسد السائد فى المجتمع فى إزهاق هذه التجارب التقليدية ليجعل الرواد غير قادرين على تحقيق توقعاتهم المنشودة ، ثم يصبح الممثلون ضحية للفزع و الرعب من الخارج وللارهاب من الداخل . و بالرغم من أن الصورة الواضحة للمسرح كانت إظهار و تأكيد المثالية و الطقوس الدينية إلا أن ذلك لم يعد يستطع إخفاء العنف و الطبيعة الثورية التى سادت فى المسرحيات . و يظل الممثلون غير قادرين علي التغيير و كأنهم أمام ضريح للثقافة القومية ، و تظل طريقة التغلب على ذلك غير واضحة تماما .

و كخلفية للصراعات الثقافية لسلوفانيا فى ذلك الوقت ، تمثل مسرحية يوفانوفيتش تطورا لمسرح الرواد الذين عملوا فى الستينات . و هذا الشكل للمسرح جمع بين خلفية الحياة الباطلة و بين الآمال المحطمة و الطاقات المتوجهة توجها غير سليم، وذلك هو ما أسماه " جان كوت " بنهاية مسرح المستحيل "١٢" .و من ذلك يتضح أن مسرحية يوفانوفيتش " اللعب خارج ورم بالمخ " ما هى إلا ملحق لمسرح الستينات .

(٢)

وفى عام ١٩٦٩ كتب يوفانوفيتش مسرحيته الجديدة " الإخوة كرامازوف " التي عالجت تاريخ يوغوسلافيا بصورة صريحة ، فقد جاء من ضمن أحداثها انفصال " تيتو " عن " ستالين " و عن الكتلة الشيوعية فى عام ١٩٤٨ ، و ظهور الفئة الاشتراكية فى يوغوسلافيا ، و طريقة معاملة السلطات لليوغوسلافيين الذين ظلوا يتبعون " ستالين " . وبسبب الروح السياسية و الأخلاقية التى تمتع بها الشعب اليوغسلافى فى خلال حرب الاستقلال ، تمتع" تيتو " و الحزب الشيوعى بمساندة القاعدة العريضة من الشعب فى خلافهم مع موسكو . وقد نفت السلطات اليوغوسلافية أتباع ستالين ومحبيه إلى معسكر بشمال جزيرة الأدرياتيك كان المعسكر يسمى ب" جولى اوتوك"، وقد خضع هؤلاء الأشخاص لنظام تعليمى شاق . وذلك نظرا لأنهم كانوا يشكلون خطرا يهدد الأمن القومى ، و أيضا بعد أن شن الاتحاد الروسى حملته ضد السياسة فى يوغوسلافيا .

وفي الجزيرة التى كان يعيش بها نزلاء من المحاربيين المتعصبين والمسئولين الكبار، حدث الخلاف لاجتذاب فئات النزلاء القدماء الذين لم يكونوا كلهم من المتعصبين

لستالين أو من الخونة المستغلين ، وقد حيَّر الاتجاه السياسى الجديد البعض منهم ولم يستطيعوا أن يتشبثوا بأهمية الصراع المذهبي ، بينما تأخر البعض الآخر فى تأييد الحزب الجديد ، والبعض الآخر استنكر كل ما يحدث (١٣) .

إن الصراع السياسى والأيديولوجى الذي تفجر عام ١٩٤٨ وقد هدد النظام اليوغوسلافى فى السنوات التالية . فقد أخلى صراع السجناء فى الخمسينات . وقد اندمج هؤلاء السجناء مرة أخرى في المجتمع اليوغوسلافى . ولكن قضية حبسهم في المعسكر وطريقة معاملتهم هناك في المعسكر لسنوات طويلة ظلت موضع اهتمام الجمهور .

وقد تعرض يوفاتوفتيش في مسرحيته " كرامازوف " لحادث " الجولى أوتوك" ومن قبل، ظهرت بعض التلميحات لهذه الحادثة فى أفلام وأعمال درامية لأشخاص اختفوا فجأة بين الأعوام ١٩٤٨ - ١٩٥١ ، ثم ظهر البعض منهم بعد ذلك بسنوات وكأنهم شخصيات محطمة ومستهلكة . وعلى العكس ، فإن الأحداث الأساسية لمسرحية الإخوة، كرامازوف " تحتوي على شخصية شيوعي متعصب سابق يشارك في الحركة الاشتراكية التى ظهرت في أعقاب سنوات الحرب . وهذه الشخصية عملت بالصحافة وبني حياته الشخصية بنفسه ثم بعد ذلك تنقلب الأحداث رأساً على عقب حينما تُنفى الشخصية في خلال الصراع بين اليوغوسلافيين والسوفيتيين لتصبح هذه هى نقطة التحول للشخصية . ويبدأ فى تعلم المبادىء الجديدة . تسجن الشخصية ويجبر على تقبل وضع الحزب اليوغوسلافى . وفى النهاية يطلق سراحه كشخص أعيد تأهيله . ولكنه يموت بمجرد خروجه للحرية ، ثم تتابع الأحداث لتظهر أبناءه شخصيات غير قادرة على تكوين هوياتها ومعتقداتها، مطاردين بجريمة والدهم السياسية . وبذلك يصبح والدهم الذى أذنب فى حق حزبه وحق بلدته ، يصبح هو والأبناء الثلاثة الذين يحملون ذنب أبيهم وكأنه ذنبهم ، هم القياس الوحيد للشخصيات فى قصة دوستوفسكى .

ولم يكن هدف الكاتب هو تبرئة أتباع ستالين أو نقد سياسات الحكومة التى تعارض ستالين ، تلك السياسات التى ظهرت واضحة في حادثة " جولى أوتوك " ، ولكنهم كانوا فقط يهدفون إلي إيجاد حالة لامتلاك أفكار المتفرجين . فالخلاف مع البطل يتصاعد من خلال الأحداث حينما ينجذب الصحفى المسجون وزميله المحجوز

معه ، والذي يحاول كسب حريته عن طريق إصلاح شخصيته ، ينجذبون تجاه نظرة جديدة للحياه تفرضها قوة أكبر من نفوذهم . ويصبح الاثنان ضحية للفزع والإرهاب نتيجة لاعتقادهم في المثالية المتمثلة في الحركة الشيوعية . ولاعتقاده التام بالمثالية ، تزج الشخصية الأساسية بالمسرحية بقيم أخرى لاهتمامه بأسرته واستقلال بلدته التى رفضت أن تتبع الدولة السوفيتية . ويصبح إعادة تأهيله وتعليمه شيئا أساسيا لتتغير نظرته المثالية . ويحدث للبطل ضغط نفسى وغسيل مخ ليصبح ولاؤه لدول الحزب الشيوعى الذى هو ضد ستالين .

إن التجريد العقلي لشخصية السجين و تعليمه معتقدات جديدة هو الشيء الذى يمتلك و يقضى على مستقبل أبنائه فى الجزء الثانى بالمسرحية يوفانوفتيش ، لأن حادثه " جولى أوتوك" لم تعالج لفترة طويلة ، كان استقبال الناس " الإخوة كرامازوف" يتركز على أحداث الرواية وليس على السؤال الأساسى و هو : هل يستحق هذا الموضوع أن يعالج فى مسرحية او رواية ام لا ؟ (١٤) . وقدكان للعامة يد عظيمة فى الدور الذى يلعبه الإرهابى فى تحول المثالية إلى شكل جديد للأيدلوجية ، وقد اهتم بالمقام الأول بتعديل التاريخ و إعادته الى الطريق الصحيح . ولكن " الإخوة كرامازوف " استبعدت قضية مقاومة اليوغسلاف لستالين . و لكن فى السنوات التالية رسمت الكثير من الأفلام والأعمال الروائية صورة كاملة وواضحة بمعسكر جولى أوتك و الظروف التى نتجت عنها و الميزة أن الكاتب قد وجد طريقة لصياغة الأيدلوجية والإرهاب في نسيج الأحداث التاريخية. و حينما يظهر البطل و قد تغلب على الصدمة النفسية يتغلب عليها الشر ليجذبه ناحية الإرهاب و بعد ذلك يبدأ فى تبرير تصرفاته و كما فعل يوفانوفتيش يبدأ المتفرج فى فهم الأمر بأكمله .(١٥) .

(٣)

وفى الثمانينيات ، أعاد جوفانوفيتش مناقشة العلاقة بين المثالية و الإرهاب فى مسرحية " السر العسكرى ؛ (عام ١٩٨٣) ، و قد تعرض فيها أيضا للمشاكل اليوغوسلافية ، و لكنه أيضا تشعب لمشاكل أخرى و فى هذه المرة تقع الأحداث فى مؤسسة إجراء التجارب على الحيوانات و يحاول العلماء فى المؤسسة تفهم لغات الحيوانات و لكن المؤسسة يسودها الفوضى و عدم النظام و يقع المشروع تحت مشاكل

عديدة حتى أن العلماء العاملين بمشروع يظهرون و قد فقدوا ثقتهم بأنفسهم وأيضا فقدوا التوجيه السليم والصحيح .إن التردد ، والعمل المضطرب وعدم توافر المعدات ، وعدم النجاح المستمر ، وعدم الرضا السائد ... كل ذلك يعكس للمتفرج اليوغوسلافى حالة المجتمع الفاشلة ككل .

وهي الحالة التى زادت وتعمقت فى خلال الثمانينات . فأسلوب تعامل الحيوانات فى المؤسسة وشخصيات العلماء هى أشياء تمثل المفاهيم السياسية والإحباطات التي سادت في المجتمع اليوغوسلافى ، وهى :- الانجذاب تجاه طرق الحياه فى الغرب ، التطلع للبرجوازية ، السلطات المتعنتة ، الإيمان بمبدأ المساواة مع العمال ، كل ذلك ظهر من خلال التنافس بين الاجيال وأيضا بين سكان المناطق المختلفة . ثم تتلاشى المهمة العلمية للمؤسسة لتصبح مؤسسة رعاية حيوانات .

ومن ثم يظهر ضابط حربى في الأحداث وقد أرسل لمنع تدهور الإجراءات القمعية ، والسياسات التي تهدف إلى عزل الموسسة عن العالم الخارجى ، وحتى الاعتبارات الشخصية تعرقل وتمنع . ولكن أهداف المشروع تعاد صياغته بعد ذلك لتجتذب معنى عسكريا غير متوقع . وهذه الأهداف لم تعد تهم أحاديث الحيوانات ولكن تدريبهم على الأعمال العسكرية وهو الهدف الأساسى لمجتمع نامى في عالم غير آمن .

وبالرغم من الأدوات الرائعة التى استخدمها يوفانوفيتش فى مسرحيته إلا أنها مازالت تسخر من المشاكل التي تعانى منها يوغوسلوفيا فى وقتنا الحاضر ، كالأفكار المتباينة للقيادة والشعب وهي التي تتمثل فى الأصوات المتنافرة المتولدة عن تنازع الحيوانات التى دائما ما تتصارع مع بعضها . وذلك يعكس الحياة الساخنة التى تعيشها يوغوسلافيا (١٦). وأيضا الحروب المدنية القائمة بين أطراف عديدة متنازعة لتتصاعد فيها الشعارات والأقوال وتقل فيها الانفعالات للوصول إلى الإجماع نحو التغير المنشود تظهر في المسرحية بصورة واضحة . إن العلماء لا يستطيعون فهم لغة الحيوانات ولكنهم يحسونها حينما يتعرض الحيوانات لخطر ، من ناحية المسئولين عن المؤسسة . إن الإرهاب يؤكد سقوط المثالية . فالحيوانات تعادى بعضها البعض وتعيش فى خوف من خطر المسئولين . والمسئولون منقسمون ، البعض يحاول أن يدبر الخطط للبعض الآخر . أما الضابط الذى تولى مسئولية الإصلاح فقد أحبطت محاولته .

والظالم العجوز منهك ومتردد فى أن يستكمل مهمته . ويسود المسرحية جو عام من الإرهاب والفـزع والخـوف من أن تنجح الأجهزة الحكوميـة المتمثلة فى الضـابط فى السيطرة على المؤسسة وعلى العلماء وإخضاعهم لسلطتها ، وأيضا خوف من الاعتداء المفاجىء للإرهابيين الذين يتضمنهم فريق المسئولين . وبالرغم من الأحداث الرائعة للمسـرحيـة وشخصيـات الحيـوانات فإن جـو الإرهاب؛ يسـود ويظهـر المعارضون الأيدولوجيون في الأحداث . فخلف جدران المؤسسة ، تتمثل الآمال والأحلام لتكوين مجتمع يوغوسلافى لا يتمتع بروح الحرب ولكن يتمتع فقط بالروح المثاليـة والاشتراكية. وهو مجتمع يحكم نفسه ويربط بين اللغات والعقائد وأيضا الأولويات الاقتصادية . كل ذلك أظهره الكاتب وكأنه على حافة الهاوية . فمعرفة لغات الحيوانات التى لم يستطع الدكتور " ميداك " التوصل إليها ما هى إلا رمز لأمل التوصل إلى التفاهم الكامل بيد مجاميع الشعب وأيضا بين الشعب وحكامه . أى أن لغة الحيوانات هى الهدف المثالى الذى خضع لألاعيب القوة والسيطرة . وعند النقطة التي يكاد فيها يوفانوفيتش أن يصل لأسوأ الاحتمالات ، هنا يتخلى يوفانوفيتش عن الأسلوب الساخر ليتعامل مع الخيال الشاذ ويصور الحيوانات وكأنها أشخاص ويحول الأشخاص لحيوانات ، أى أنه يطوع طريقته الرمزية لتصبح استعارة . وحينما يتحول التوتر المتصاعد لخلاف حاد تصبح لغات الحيوانات مثلاً كهمس الروح الفزعة ويتطلع إلى حقيقة أخرى جديدة ، وبطريقة مدهشة يجد يوفانوفيتش الفرصة والطريق لينبذ الأهداف النفعية والسياسات التى تستميل الجماهير ، وليضع المثالية فى موضعها الصحيح الذى قد حُجب لفترة طويلة .

وفى النهاية ، فقد قفز يوفانوفيتش بمسرحية " السر العسكرى " من نطاق التحفظ إلى نطاق الحرية المنشودة التى طالما تعطش اليها الشعب . فقد تخلى عن عرض الحالة غير المرضية للحاضر ليظهر أحلام المستقبل المشرق . وكاتب المسرحية لم يدع فيها إلى سياسة بعينها أو حتى روج إلى طريقة إصلاح معينة ولكنه فقط سما بصراعات ومشاكل الحاضر ليصل بها إلى طريقته المثالية فى الحياة .

وقد استطاع يوفانوفيتش بمهارة الفنان أن يصور فى مسرحيته المستقبل بصورة عظيمة (١٧) . وذلك بأن محا كل أدوات الإرهاب والإرهابيين لكى يعيد مرة أخرى

صلاحية التجربة وليصل إلى نهاية غير واضحة ولكنها متفائلة ، ويمكن اعتبار ذلك خطوة للهروب اللامعقول ولكنه بالتأكيد يضيف بذلك للمسرحية التي تحتوى على حيوانات تفهم بعضها البعض وأيضا تفهم الإنسان . تلك المسرحية التي تحتوى على بناء درامى نظرى (كالأشخاص الذين يلعبون أدوار الحيوانات) يجب أن تنتهى أيضا نهاية نظرية (١٨).

وبينما يصور يوفافتيش فى مسرحياته " اللعب في ورم بالمخ " و " كرامأروف " كيف تنقلب المثالية إلى فزع وإرهاب ، وكيف يتحول التطلع للآمال والخرافات إلى عنف وقمع ، فإنه فى مسرحيته " السر العسكرى " يحرر المثالية من الإرهاب . وفي ذلك الإطار الرمزى يظهر يوفانوفيتش استحالة أو صعوبة الوصول للمثالية تحت الظروف الراهنة وذلك بسبب النظام المتحكم الذى يحاول (كما هو واضح فى مسرحية؛ الخدمة العسكرية) أن ينتخب المثاليين ليحولهم لايديولوجيين . ويمكننا أن نعتبر الإرهابى والإرهاب عامة عامل تغيير مساعد علي تحويل المثالية إلى أيديولوجيا . وإذا كانت مسرحية " اللعب فى ورم بالمخ " توضح خطورة العقيدة المثالية ، فان ؛ السر العسكرى " تذكرنا بحال الدنيا والحياة إذا لم تكن المثالية موجودة .

(٤)

إن الدعوة المتفائلة للمثالية التى انتهت إليها مسرحية " السر العسكرى " لم تستمر في مسرحيات يوفانوفيتش التالية . ففى مسرحيته التالية " العرافة " (عام ١٩٨٨) تتركز الأحداث فيها علي السياسات اليوغسلافية . فالمذهب العملى البراجمانى هو المتحكم فى المسرحية التي تناقش الأزمات الاجتماعية فى ظل الأحوال السياسية الخطرة . وكما هو الحال في مسرحيات أريستوفانيز ، أصبحت المثالية هى الحل الأمثل للتغلب على المشاكل وعلى المساوىء والخرافات والعبث اللاتى سادت المجتمع (١٩). فمسرحية " العرافة تتمتع بحبكة وموضوع درامى تتضمن الكوميديا التى تعتمد على المواقف (الفارس) والميلودراما والاستعراض المسرحى .فهى تعتمد علي التلميحات والحافز الخفى الذي تدور حوله الأحداث الخرافية . وبعد ذلك يحل جو

الكآبه محل الكوميديا بالتدريج ليتحدا ويتملكا الشخصية المحورية التي عادة ما تكون شخصية قوية موهوبة ومتصرفة ، وبعيدة النظر . إن شخصية العرافة (السيدة المهداة للبطل) تصبح مقيدة بحبها لتفقد قدرتها علي التنبؤ بالمستقبل . وتصبح عدم البصيرة هى صفتها الأساسية حتى أن الإرهاب والتهديد الذى تتعرض له لم يعودا يستطيعان أن يحلا أية مشكلة بعد ذلك أو حتى أن يأتيا بنتيجة إيجابية . وأية محاولة بعد ذلك لإعادة إنعاش المجتمع تصبح محاولة فاشلة . إن تطبيق الأساليب الإرهابية توضح مدى التفكك الاجتماعى ، والبعد عن روح الجماعة ، والسياسة التى تعتمد على إيجاد الخصومات بين الأفراد فكل فرد يحارب من أجل البقاء . وكما هو الحال في بعض مسرحياته السابقة ، فالأسلوب الساخر للكاتب يتحول إلى البحث عن أسباب وجود الإنسان . وتتركز صورة المجتمع على الشخصية المهددة الخائفة والفزعة(٢٠).

(٥)

حينما يتشبع الأفراد بالسياسة المتبعة ، تبدأ أساليب الكاتب فى التقلص . ويترك مناقشة قضايا العامة ليتحدث عن مواضيع جديدة تتعلق بخبرة الأفراد . وليس بعجيب أن الخراب والتفكك الذي ساد السياسات اليوغوسلافية قد جعل يوفانوفيتش فى مسرحياته اللاحقة " الحائط " و " البحيرة " (عام ١٩٨٨) ، جعله يركز على فكرة أن المثالية شيء بعيد المنال ، وأن الإرهاب الذى تحركه الغيرة والحقد هو صفة أساسية من صفات الإنسان .

وفى ذلك التحول الذى حدث فى مسرحيات يوفانوفيتش نلمس درجة من درجات الخصوصية والنقد الذاتى . فهنا تكون شخصية الفرد ما هى إلا كناية عن عالم صغير يكتشف أثناء الأحداث الدرامية . وقد تجنب يوفانوفيتش خيوط المثالية الأيديولوجية التى طالما وعلى مدى عقدين كانت سمة أساسية فى كتابات جيله من الكتاب . ولحد كبير أصبح الأمر كله موطن خلاف مع الجيل السابق له الذى حارب فيه الآباء وكسبوا الحرب ليضعوا ركائز المجتمع اليوغوسلافى المعاصر . وهم أيضا الذين وجدوا عالمهم المثالى الخاص الذى بعد ذلك وهبوه لأولادهم وللأجيال السالفة . فقد حارب بعض

الأجيال القديمة بمفهوم المثالية الذى كانوا يؤمنون به الأجيال التالية وخاصة الشباب منهم عن طريق الإرهاب وذلك حينما وجدوا من الضرورى حماية موقفهم المتحكم والمسيطر (٢١).

والآن وقد وصل يوفانوفيتش هو وجيله لكامل النضج ، يتحداهم الجيل السالف الذى هو غير مهتم بالحروب أو الأسلحة التى حورب بها . وهذا الجيل يعتمد على موضوعات جديدة ليطرحها ويناقشها . فالجيل الجديد يؤكد نفسه أوليا من خلال كتاباته التى تظهر روح الفرد وتولدها بعيدا عن المشاريع الجماعية . وقد أدرك يوفانوفيتش ذلك التطور الذى أحدثه الجيل الجديد ليفسح المجال له وأيضا ليحدد أسلوب كتاباته ولمواكباتهم وهو أيضا مؤهل أن يتخطى هذا التحول وقد ظهر ذلك من الكتابات التى ناقشناها هنا ، فهو يمتلك قدرة علي التحكم وتغيير أسلوب كتاباته . إن هذه قدرة وموهبة عالية لا محالة . وبهذه الطريقة ، أوضح يوفانوفيتش بأنه بالرغم من المعطيات العقلانية للمثالية وبالرغم من كل محاولات السيطرة على الإرهاب لتطويعها من خلال الدراما ، فإن الدراما يمكن فقط أن تعالج موضوعات الإرهاب إذا ما تضمنت بعض اللامعقول واللاعقلانية . وقد أدرك ذلك بعض كتاب الدراما المعاصرون الذين كتبوا فى الإرهاب والعنف السياسى ، كما فعل " ويتكيفيتش " و"جينيت " و " سونيكا " .

الفصل الثامن
السياسة والرعب في مسرحيات هووارد برينتون
بقلم ريتشارد بون Richard Boon

في أواخر عام ١٩٧١ أنتج الكاتب المسرحي البريطاني هووارد برينتون مسرحية بعنوان " حياة السماء الزرقاء " : مشاهد بعد مكسيم جوركي maxim Gorki(١) وقد تناولت المسرحية حياة الكاتب الروسي وأعماله في صورة مشاهد سيرة ذاتية متضمنه لقاءات تمت في الواقع مع تولستوي ولينين ، ويتخللها مقتطفات درامية من أعمال جوركي وكانت شخصية جوركي نفسه تلعب أدوارا في هذه المقتطفات وتتنوع طبيعة مشاركة جوركي في هذه المقتطفات من المراقب الصامت إلى المشارك الإيجابي الذي يتدخل في سير الأمور . وقد أتاح ذلك لبرينتون أن يطرح بعض الأسئلة الهامة حول دور الكاتب ووظيفته في وقت الأزمات الاجتماعية (وقد تطرق إلى هذا الموضوع مرة أخرى عام ١٩٨١ بمسرحيته عن شيلي Shelley بعنوان " الشعر اللعين ")(٢). وينتقل جوركي في محاولته لمعرفة مسئولياته بالتحديد بين سلسلة من الأدوار تتدرج من دوره ككاتب وشاعر يحض على الأخلاق (الموقف الذي تمثله مسرحيات تولستوي) إلى دور الكاتب كأداة للتغيير الاجتماعي ودعاية للثورة وهو الدور الذي يريد له لينين Lenin أن يلعبه . ونجد جوركي في معظم المسرحية مشلول الحركة نتيجة للتعارض بين التدفق الطبيعي لخياله الخلاق وإحساسه العقلاني بالدور الاجتماعي والسياسي لأعماله . فغالبا ما نراه على المسرح بدون حيلة بينما تتخذ شخصياته مواقف تشكل حياة خاصة بهم .

لقد فضلت أن أبدأ بهذه البداية، إذ أعتقد أنه من الصعب فصل السياسة في أعمال برينتون عن سياسة أعمال برينتون . كما أن تلك الفترة من حياته - أوائل السبعينات - كانت في غاية الأهمية بالنسبة له ، إذ كان عليه أن يواجه أسئلة عديدة ، ليس فقط حول ما الذي يكتبه ، بل أيضا كيف يكتبه وإلى من يوجهه .

وتجيء بدايات برينتون المسرحية في أواخر الستينات إذ كان برينتون جزءا من تلك الانتفاضة الريادية العظيمة التي أحدثها النشاط المسرحي المعارض في أوروبا وأمريكا

والتى جاءت تعبيرا عن ثورة سياسية واجتماعية أوسع نطاقا تحدت نظم الحكم وأعراف المجتمع والثقافة . على أن أعماله الأولى لم تكن " سياسية " بالمعنى المفهوم . إذ نبعت معظم هذه الأعمال من خلفية برينتون الثقافية التعليمية فكانت رد فعل جرىء لأمور كان يراها فسادا لا أمل للخلاص منه ، فساداً يسود المجتمع بصفة عامة والحياة المسرحية بصفة خاصة . لقد كانت الأولى قصيرة لا تحتاج إلى مسرح كبير مجهز ، وتتناول شخصيات مضحكة تتسم بالعنف والبذاءة . وقد كُتبت معظمها "لجماعة فرنج Fringe " للمسرح المحمول " Fringe group of Portable theatre التى التحق بها برينتون عام ١٩٦٩ . وتقوم الفلسفة العامة للمسرح المحمول على أنها ضد المفهوم المسرحى والثقافى والمفهوم " الانسانى " السائد ، فهو يستفز المشاهدين ويثيرهم بالمواجهة ومن أمثلة هذه النوعية مسرحية برينتون " كريستى فى حالة حُب Christie in Love (٣) التى كتبها عام ١٩٧٠ . وبطل المسرحية هو رجينالدكريستى Reginald christie سفاح الجنس الذى يتعاطف برينتون مع حياته وجرائمه ويعرضها بسخرية لاذعة وفى إطار من " العدمية " التى تنكر الوجود والقيم ، وتهجو كل أشكال السلطة ومقاييس العدل واللياقة التقليدية بدعوى أنها ليست غير كلام خاوٍ ورياء يردده العامة الذين يكمن اهتمامهم الحقيقى فى الاستمتاع الشاذ بمشاهدة عمليات الجنس والقصص البذيئة . وتعد شخصية كريستى تجسيدا واضحا لمفاهيم برنيتون التى سادت أعماله الأولى . حيث يصور معظم أبطاله شخصيات متسلطة تتسم بالعنف والرغبة فى الانتقام ، ولكنهم يمتلكون نوعاً من النزاهة والوضوح يفتقره من حولهم . وهذه هى الشخصيات التى تطورت وأصبحت أبطال الإرهاب فى أعماله اللاحقة ولكن فى تلك المرحلة لم تكن الرؤية السياسية قد تشكلت بعد بوضوح وكانت تنقصها العلاقة التى تربطها بمدرسة فكرية واضحة ومنهج محدد .

وقد بدأ الحس السياسى عند برينتون فى النمو من خلال وعيه وإدراكه للأحداث التى وقعت فى فرنسا عام ١٩٦٨ . وقد زار برينتون باريس عام ١٩٦٩ حيث بهرته الأحداث التي رآها كما حدث لجيله من شباب كتاب المسرح الانجليزى (من أمثال ديفيد هير David Hare ، تريفور جريفيز Trevor Griffiths وديفيد إدجار

David Edgar وبعثت فيه النشاط السياسى . ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن ما حدث لم يكن التزاما كاملا نحو قيم ومفاهيم الحياة الثقافية البديلة ، ولكنه كان بالأحرى صدمة ونفوراً من القسوة والوحشية التى قهرت بها الدولة تلك القيم ومن آمنوا بها . ونجد أن هذا الإحساس بالغضب والحنق يسود كل مسرحيات برينتون التى كتبها متأثرا بتلك التجربة . كما يسود فيها لون هام من ألوان الفكر الذى انبثق نتيجة لإعادة تشكيل الفكر السياسى الذي أصبح ميراثاً لأحداث مايو ١٩٦٨: Situationism المواقفية (أو المذهب المواقفى) وهذه المقالة ليست مجالا لبحث بعض النظريات المعقدة ، ولكن اعتقد أن إعطاء موجز لمفهوم تلك النظرية قد يساعد فى فهم وتقدير مدى أهميتها فى أعمال برينتون . بصفة عامة حاول أتباع تلك النظرية إعادة تقييم الرؤية الماركسية التقليدية للعلاقة بين الفرد والمجتمع . بالطبع ظلّت الأولوية للحاجة إلى تغيير المجتمع ، ولكن تم رفض الصراع السياسى التقليدى - ليس فقط الديمقراطية البرلمانية والعلاقات الصناعية وغيرها بل أيضا الثورة الماركسية نفسها - إذ إن هذا الصراع ما هو إلا توزيع وتنويع لأنواع التكتيك المستخدمة فى ظل نظام قائم لكن يبقى النظام كما هو دون تغيير . وقد عُرِّف هذا النظام على أنه " مجتمع المشاهد". ويذهب اتباع النظرية إلى أن القمع الرأسمالى لم يعد يتركز فى نقاط الانتاج - داخل المصنع - بل تحول إلى نقطة الاستهلاك : استهلاك الأيديولوجية البرجوازية التى انتقلت من خلال الثقافة بصفة عامة ووسائل الإعلام بصفة خاصة . وبذلك تتشابه العلاقة بين الفرد والمجتمع مع العلاقة بين المشاهد والأحداث التى يراها على الشاشة ؛ فكلاهما مستهلك سلبى لفزورة ثنائية الأبعاد . ومن خلال تحطيم هيمنة الصور التي يتلقاها الفرد عن المجتمع ، يمكن بناء الأساس الذى يقوم عليه التغيير الثورى ، بمعنى أن تحطيم شاشة الحياة العامة يكشف عن حقائق الحياة اليومية والخاصة التى تندرج تحتها (٤).

إنه من الصعب تعيين وقت محدد لبدء تأثر فكر برينتون بالمذهب المواقفى إذ كان تأثير أفكار هذا المذهب واضحاً في الانقسام بين العامة والخاصة فى بعض المسرحيات مثل كريستى ولكن كما ذكرت من قبل فإن هذه المسرحيات تُعد انعكاسا لوجهة نظر شخصية معادية للحياة الثقافية السائدة أكثر منها تعبيراً عن وجهة نظر سياسية . كما

أن ما اكتسبه برينتون من هذا المذهب لا يُعَدُّ فلسفة جديدة ، بل هو منهج فكرى يؤيد آراءه ويضعها في إطار يسمح لها بالنمو . ولقد كان استيعاب برينتون لأفكار تلك النظرية استيعاباً تدريجياً بطيئا إذ أخضع برينتون هذه الأفكار للاختبار والبحث العملى من خلال كتاباته المسرحية . ولم تؤت هذه الأفكار ثمارها كاملة إلا فى مسرحية " العظمة " Magnificence عام ١٩٧٣ . ولكن ظهرت آثار فكر " المذهب المواقفى " واضحة فى عملين كتبها للمسرح المحمول عامى ١٩٧٠ ، ١٩٧٢ " الثمرة Fruit " وهى مسرحية قصيرة متجولة ، و"خفقان الجلد skinflicker" وهو فيلم مدته ٤٠ دقيقة (٥). وتتسم مسرحيه " النمرة " بالعنف والبذاءة ، وقد جاءت عقب انتخابات عام ١٩٧٠ التي حدثت في انجلترا وأسفرت عن فوز حكومة يمينيّة برئاسة إدوار هيث . وذلك تم أول مسرحية لبيرنتون يتناول موضوعها الحياة السياسية بصورة واضحة كما أنها أيضا أول مسرحية تتفاعل مع الأحداث المعاصرة . وتدور المسرحية حول بول الشخصية الرئيسية وهو ضحية .

ويستغل وضعه لابتزاز رئيس الوزراء الجديد المصاب بالشذوذ الجنسي ولكن تبوء محاولاته بالفشل ويضطر إلى الفرار حيث يلتقي بأحد النقابيين القدامي أتباع لينين، الذي يعلمه - كما يعلم المشاهدين - كيفية صنع واستخدام القنبلة . ويقذف القنبلة في نهاية المسرح " ويعلم الله وحده كيف سنفلت بهذه الفعلة ".

ويأتي بول في مقدمة الأبطال الإرهابيين عند برينتون ، وفي حين اعتاد الأبطال السابقون الانتقام من أصحاب السلطة المباشرة - الآباء والمعلمين ورجال الشرطة - نجد أن بول يستهدف قيادات الحياة العامة ، رجال السياسة ورجال الدين ورجال الأعمال . تتركز رغبته الشخصية للانتقام حول ما يعتقد أنه تآمر المؤسسات العامة والذي يتمثل في ، شركة الدواء التي حولته الي مسخ ، ورجال السياسة الذين استفادوا من تلك المأساة ، ورجال الأعمال والصحافة التي استغلت قصته لاستدرار عطف الجمهور ويأتي دور رئيس الوزراء علي رأس الحياة العامة ، وهو بذلك يصبح هدفا لعملية الابتزاز ويهدد بول بتحطيم هذا الدور من خلال كشف الحياة الخاصة لرئيس الوزراء وحقيقة شذوذة وهنا تتضح نقطة هامة تساعد علي إظهار الثمرة " Fruit " كمسرحية سياسية ويهتم معتنقو المذهب أنفسهم بالحاجة إلى مواجهة القيود الثقافية التي يفرضها المجتمع

أكثر من اهتمامهم بمجريات الأحداث السياسية. إن هجوم بول علي رئيس الوزراء لا يعد بأي حال من الأحوال عملا سياسيا ، إنه انتقام شخصي . فنجد بول في نهاية المسرحية استشاط غضبا من رؤية رجال السياسية وتملقهم ومداهنتهم ، فيضرب شاشة التلفزيون بقدمه . ويفشل بول في المسرحية لأنه يقلل من شأن قوة المشهد ولا يقدره حق قدره فرئيس الوزراء لا يخشى شيئا من تهديداته لأنه علي ثقة من أن صورته العامة أمام الناس قوية تتحدى أى محاولة لكشف حياته الخاصه ويمتزج فشل بول مع ذلك النقابي القديم حيث تظهر لنا الثورة الماركسية - اللينينية بمفاهيم قديمة بالية لا تضيف شيئا. إن استخدام القنابل بالنسبة له إجراء بديل يسد الحاجه مؤقتا. أما بالنسبة لبرينتون (في عام ١٩٧٠) فإن ذلك هو خط الهجوم السياسي والواقعي الوحيد فقد كتب يقول إن أى عمل عظيم يعبر عن الحرية مثل الثمرة يعتبر من أجمل الأعمال التي يمكن رؤيتها على المسرح وأكثرها إيجابية (٦) ويتناول فيلم خفقات الجلد نفس أفكار الثمرة إلا أن النهاية مختلفه تماما في المقدمة كتب برينتون موجزا عن القصة يقول فيه:

مدرس وممرض وصعلوك ثرثار يقومون بخطف أحد رجالات الحياة العامة في انجلترا ويستخدمون مصورا وصانع أفلام جنسية لتصوير ما يحدث وتنتهي القصة بانشقاق المصور ومقتل الرجل وانتحار المختطفين وبعد تلك الحادثة بفترة تستخدم الحكومة الفيلم الذي تم تصويره لتدريب موظفي الدولة وتعريفهم بتقاليد وعادات الجماعات المتطرفة (٧)

التركيز هنا علي الضياع والعبث . الأفعال التي يبعثها صدق الدوافع يشوهها الافتقار إلى فهم طبيعة العدو والحاجة الي التنظيم من خلال إطار نظرى عريض وبدون هذا الإطار تتحول أفعال المختطفين وتتدنى إلي مستوى الدراما النفسية (٨) ويصبح الفيلم الذي صوروه عونا لأعدائهم . ويعرض فيلم خفقات الجلد في إطار تاريخي وسياسي أوسع من الثمرة ، فقد نبعت فكرتها من حادثة واقعية وهي اختطاف laporte في كندا عام ١٩٧٠ ،كما تشير إلى تزايد ونمو الجماعات الإرهابية المعاصرة مثل " اللواء الغاضب " . كما أنها تختلف عن مسرحية " الثمرة " اختلافا جوهريا في أنها لا تتناول بطلا واحدا بل مجموعة من الشخصيات لها نفس الأهمية -

وبذلك استطاع برينتون أن يخلق مساحة دامية كافية للجدال والنقاش وعرض الأفكار للوصول الي قرار واضح . وينعكس هذا التوجه نحو الأسلوب الجدلي في الكتابة ، من خلال بناء الفيلم . فليس من الغريب أن يتحين برينتون الفرصة ، بعد استيعابه لمبادىء المواقفية ، للكتابة للسينما . إن التحليل السياسي " لمفهوم مجتمع المشاهد " يستخدم لغة السينما والتلفزيون للتعبير عن ذلك المفهوم . وتستفيد " خفقان الجلد " من هذا الشيوع في اللغة والفكر . إن تسجيل الإرهابيين لما يقومون به يؤكد العنف الفاحش . ومن ناحية أخرى يشير إلى رد فعل جمهور يهتم بمشاهد العنف أكثر من اهتمامه بالمسائل السياسية المطروحة وهو ما يؤكده العنوان . كما أن بناء الفيلم نفسه يوضح الصعوبات التي يواجهها العمل الدرامي ومشاكل تلقى هذا العمل واستخدامه . وتتحول أفعال الإرهابيين الخرقاء إلي فيلم snuff movie تستغله الدولة بدورها في تديب قواتها لمكافحة الإرهاب . ويثير هذا البناء - فيلم داخل فيلم داخل فيلم كما يقول عنه أحد النقاد - " عدة آسئلة حول دور الدراما الراديكالية في إطار مسرحي غير راديكالي " (٩) .

وقد سيطرت هذه الاسئلة على تفكير برينتون في أوائل السبعينات . وقبل أن تنتهي " خفقان الجلد " ، بدأ برينتون في الانتقال من أطراف النشاط المسرحي نحو الاتجاه السائد ، كي يصل صوته الي أبعد مدى من خلال المسارح العامة . وكان دافعه في ذلك إدراكه أن " الاطراف " طريق مسدود فنيا ، حيث إن جمهوره لا يعبر عن كل المجتمع . إن " الارهاب الفني " في المسرح المحمول ، لا يروق أو يثير الحس السياسي لدى المشاهدين بقدر ما يثير فيهم التقدير للأسلوب التجريبي في العمل الفني وقد وجد كتاب المسرح المحمول أنفسهم ، مثل العديد من شخصيات مسرحياتهم ، في وضع " مواجهة بين حركة ثورية وموقف غير ثوري " كما يقول Alain Touraine.(١٠) ولكن برينتون لم يتخل عن مسرح الفرنج Fringe . فعلي الرغم من أن معظم أعماله منذ عام ١٩٧٣ تم إنتاجها علي المسارح الرسمية ، إلا أنه ظل يكتب للمسرح الآخر بل إنه أيضا سعى لإدخال لغة المسرح الصغير وهمومه السياسية في المسارح الرسيمة . وكانت أول مسرحية تحاول عمل ذلك هى العظمة Magnifeence التى تشتمل علي ملحق عن الصعوبات التي واجهها الكاتب كي

يجعل عمله مقبولا بين جمهور المسارح العامة. من بينها أن الممثلين في المشهد الأول يحتاجون إلى وقت طويل حتي يستطيعوا الصعود علي المسرح . وقد تم إنتاج المسرحية علي مسرح رويال كورت بلندن London's Royal Court وهو مسرح له تاريخ طويل في تشجيع الأعمال الجديدة مما جعل برينتون يلجأ إليه لعرض مسرحيته . وفي المسرحية لأول مرة ، نجد برينتون مشغولا بالمسائل السياسية المعاصرة تماما ، على الرغم من أنه " لا يتطرق" الي سياسة اليسار التقليدية . في الواقع ، تحاول المسرحية " تبديد شكوك المؤلف وحيرته حول طبيعة العمل الثوري " (١١) وبذلك فإن اهتمامها ينصب علي آثار أحداث ١٩٦٨ : المثالية المحطمة والفشل الذي تواجهه ألوان الثقافة البديلة وتفشي الإرهاب وقد نبعت فكرة المسرحية من الهجوم الذي قامت به جماعة " اللواء الغاضب " علي منزل روبرت كار وزير العمل عام ١٩٧١. وتتحول المنازل في المسرحية الي صورة رئيسية . وتحكي عن استيلاء عدد من الشباب علي منزل مهجور ويصدرون بيانا سياسيا احتجاجا علي سياسة الإسكان الحكومية الظالمة . وهم كمجموعة نشيطون ومثاليون ولكن منذ البداية يتضح عجزهم وانقسامهم وعدم قدرتهم علي العمل الخارجي : فهم ينشرون الشعارات ويعلقون الرايات ولكن علي الحوائط الداخلية . وتنشأ الازمة في المسرحية عندما يتم طردهم من المنزل ، وعندما يحاولون المقاومة يتم قمع هذه المقاومة بكل وحشية ، وأثناء ذلك تفقد فتاة حامل من بينهم طفلها (وهو حدث له دلالته الرمزية) عندما يركلها أحد رجال الشرطة في بطنها . ويزج بحبيبها جيد في السجن لمدة عامين ، ويخرج مصمما علي الانتقام . علي الرغم من أن المسرحية تدور عن أحداث ١٩٦٨ ، إلا أنها كتبت بعد ذلك بخمس سنوات كما أنها تهتم بآثار تلك الأحداث وليس بلحظتها التاريخية. إن السؤال الرئيسي الذي تتطرحه المسرحية هو : ما الذي يحدث بعد ذلك ؟ وحين نصل إلي منتصف المسرحية نجد أن المجموعة قد تفرقت ، انحرف بعضهم مع التيار ، وأصبح احدهم صورة ممسوخة لمثاليته السابقة وقد شوهتها المخدرات . ولكن يزداد التزام جيد السياسي قوة. إنه يعتبر تجسيداً لمفهوم برينتون عن أبطال الإرهاب (هناك شخصيات مماثلة تتكرر في أعماله اللاحقة ولكن ، كما سنري، يتناول برينتون هذه الشخصيات بطريق مختلفة). وأقرب مثال لتلك الشخصية من أعمال برينتون

السابقة نجد في شخصية بول في مسرحية " الثمرة " ولكن في حين أن رغبة بول في الانتقام رغبة شخصية غريزية ، نجدأن تلك الرغبة عند جيد جزء من صراع سياسي واضح ومفهوم . لقد قرأ لماركس ولينين وقبل القضية علي أنها ثورة إرهابية مخططة . ولكن حاجته للانتقام والتي نبعت من مأساته الشخصية ، تدفعه الي التفجير . وهدفه هو العمل ال SL " العظيم " لتشويه الوجه الرقيق للحياة العامة . ويحدد مرماه في شخص وزير الإسكان الذي يختاره جيد لقيمته الرمزية وليس لأي علاقة فعلية تربطه بالأهداف السياسية للمجموعة . ويتم تقديم الوزير في المسرحية علي أنه ممثل " للنظام الجديد " من رجال السياسة الذين يظهرون في وسائل الإعلام ، ومعدين للإستهلاك المحلي. علي مستوي الشخصية ، نجده شخصية ساحرة وإن كانت فاسدة ، ولكن جيد يرفض " مَدَنَيَّته " لأنها جزء من عملية التشويش التي يستخدمها " مجتمع المشاهد " الانجليزي لإحكام قبضته . ويعبر الأسلوب الذي تتم به محاولة الاغتيال عن أسلوب جيد والأفكار التي تسيطر عليه : فالسلاح الذي يختاره ليس بندقية(سلاح القاتل السياسي المحترف) ، أو الفأس (سلاح المريض النفسي) ولكنها القنبلة " سلك من الجلجنيت ... ملفوف حول كيس " ومربوط حول رأس " رجل السياسة " إن ذلك السلاح ليس مهمته قتل الفرد فقط ، بل تدمير صورته . الصورة ثنائية الأبعاد اللطيفة التي تبتسم في التلفزيون فتبعث رجفة عبر الشاشة ، تحكي أسطورة وهمية مخادعة عن الحياة العامة . ويمتزج ازدراء جيد المنتقم واحتقاره لضحيته مع الإطار النظري . مما يجعل صورة جيد أقوى الأصوات في المسرحية . ومع ذلك وبالرغم من أن برينتون يجد هـذا الصوت لأول مـــرة نراه يتسائل على مدى صحة ما يقال . إن الأحداث نفسها تقلل من " بطولة " ما يقوم به جيد . ويعود إلينا الإحساس بالعجز الذي لازم المجموعة في المشهد الأول ويظهر مرة اخرى فى آخر مشهد ليسخر من " طهارة " انتقام جيد . لا تنجح القنبلة فى البداية في الانفجار، ليس هذا فقط بل إن ضحيته قد عزل من منصبه ولم يعد مسئولا عن سياسة الإسكان الحكومية (وبالمثل فإن هجوم جماعة اللواء الغاضب علي روبرت كار فشل لأن كار كان في عطلة كما أن منزله كان خاويا) . حتي علي المستوي الرمزي فإن الوزير يثبت أنه إنسان وليس صورة ثنائية الأبعاد .وعلي ذلك يجد جيد أن عظمة العمل قد شوهت . عندما تنفجر القنبلة بالمصادفة فتقتل

الوزير وجيد ، نجد أنفسنا أمام لحظة بشعة وكوميدية مفزعة تقشعر لها الآذان . ويري برينتون أن ذلك هو العاقبة الحتميّة لمثل هذا العمل . . . التفجير الفوضوي في مقابل طبقة متوسطة متهاوية . الدماء تملا الشوارع، وعلي الناحية السياسية لا يوجد من يجمع الشتات (١٢) ويعد هذا تناقضا صارخا مع موقفه في نهاية مسرحية الثمرة حيث لا يوجد أى شيء يعارض رأى المفجر. ان التبرير النقابي لعمليات التفجير - " بينما نحن في انتظار أن يتحول نهر التيمز إلى اللون الأحمر ، نستطيع أن نستمر في المسير " - هو السبب وراء رفض جيد لمفهوم اللينينية . وتقدم " العظمة خطوة جديدة ، فتظهر أعمال التفجير بصورة غير مجدية، وموقف البطل السياسي لاسندله " . العامل الرئيسي في التشكيك في مدى فائدة أفعال جيد يكمن في صديقه كليف ، وهو الذي يؤيد جيد ويرثي حياته التي ضاعت هباءً . ولكن ليس هناك مجال للشك في مدى قوامة غضب جيد أو الدوافع الأخلاقية وراء العنف السياسي . وما يرفضه كليف هو تصرفات جيد وطريقته في العمل ، إنه " عمل غبي لعين " ، تحول الي مسألة انتقام شخصي وليس إلى نزاع سياسي. نقطة الضعف في موقف جيد هو رومانسيته غير الواقعية . نجد أن زنزانة السجن التي غذت فيه الإرهاب تنأي عن واقع الحياة اليومية كما كان الحال مع غرفة المنزل الذي استولت عليه المجموعة في بداية المسرحية. إن برينتون يرفض سماحة جيد عن" العمل العظيم " متبنيا أساليب عمل أكثر عملية وأكثر جدلا وتنظيما ممثلة في شخصية كليف . وهذا التراجع ليس بالخطوة السهلة بالنسبة لبرينتون . فكما يقول أحد النقاد إن ما يحدث في العظمة هو عملية صعبة المنال لإعادة اكتشاف مفاهيم سياسية رفضها برينتون في أعماله الأولى (١٣) علاوة علي ذلك فإن كليف وأعماله السخيفة ظلت في هذه المرحلة من حياة الكاتب مجرد رؤية عامة ، ففي أعماله اللاحقة - في مسرحية تشرشل - نجد برينتون قادراً على وضع وصف مفصل لرؤية متكاملة من الغاعلية السياسية تتماشى مع الغضب الكاسر الذي ينتاب المفجرين هذه هي نقطة الضعف في مسرحية العظمة . علي الرغم من رفض برينتون لجيد سياسيا ومسرحيا إلا أن المسرحية مسرحيته . أما كليف ، الناقد اللاذع لأعمال جيد فلا يخرج عن صمته ، وبذلك يبقي جيد دون منازع بطلا للمسرحية ولكنه يظل على " خطأ " ، كما يقول برينتون فإن جزءا من التركيب الإنساني

للمسرحية يكمن في افتراض أن الشخص الذي يقضي معه الجمهور معظم الوقت والذى يقضي معه الكاتب معظم الوقت ، شخص على حق (١٤) ، ولكن صمت كليف يضعف قدرة المشاهدين في الحكم على مدى الخطأ الذي وقع فيه وبذلك تضع المسرحية مأساة جيد Jed ويظل التركيب الإنساني كما هو دون مساس. إن التوسع المسرحي عند الانتقال من المسارح الصغيرة إلى المسارح العامة يؤثر علي كل جوانب العمل المسرحي. ولعل مسرحية العظمة قد نجحت في تحقيق هذا الانتقال إنها مسرحية مهجنة نصفها قديم ونصفها جديد ، مسرحية ملحمية ممتدة كما أنها تشق طريقا جديدا حيث إنها - مثل مسرحية خفقان الجلد - تحاول أن تخلف مجموعة من الشخصيات محل البطل الواحد ودوافع برينتون وراء ذلك تنبع إلى حد ما من شكوكه حول البطل الإنساني . فإن ترك الجدل حول الأمور السياسية داخل عقل شخص واحد يجعل هذا الجدل عرضة للتفسير في الإطار النفسي فقط ، وبذلك تتحول المسائل السياسية إلى مسائل شخصية لذا يختار برينتون تجسيد هذا الجدل وإبرازه بين عدد من الشخصيات ويدلل ذلك على نوع العلاقة التي يسعى برينتون إلى إقامتها مع المشاهدين إن استخدام مجاميع من الشخصيات. ذات توجيهات وخلفيات وتجارب متنوعة تعطيه الفرصة لاستكشاف أسلوب جديد في الكتابة يسمح بعرض الرأي والرأى الآخر كما أنه يسمح له أن يقيم الجدل علي أرض من الواقع الاجتماعي يستطيع المشاهد التحقق منه وتأكيده من خلال تجربته الشخصية. ويتميز المشهد الأول في مسرحية العظمة بتنوع الشخصيات وعمقها والتفاعل فيما بينهما حيث تظهر لنا العمليات الفردية والاجتماعية صـ١٤٧ـ

مرتبطة لا يمكن فصلها عن العمليات السياسية. وكما ذكرت من قبل فإن المسرحية لا تؤكد هذه العلاقة : فنجد جيد يفر مسرحيا من الجماعة ويأخذ معه المسرحية ولكن هذه هي آخر مرة يسمح فيها برينتون بذلك فتظل الشخصيات المماثلة لأعماله اللاحقة - جيمس في مسرحية تشرشل وكين في أسلحة السعادة - داخل الجماعات التي ينتمون لها ويتحول العمل من رسم حياة منتقم وحيد إلى التصوير الدقيق للديناميكات الاجتماعية السياسية للجماعة ويتآلف من خلال ذلك مغزي سياسي ووضع اجتماعي .

ويري برينتون أن هذا الأمر ، شيء أساسي لخلق مسرح ملحمي جديد يتناول الحياة السياسية والاجتماعية. ومن الناحية السياسية يعد ذلك مؤشرا على رفضه النهائي لأعمال الإرهاب الفردية . ولكن ليس معني ذلك أن هذا الصراع لا يستمر في أعماله اللاحقة ويتضح بجلاء من إعداد برينتون لمسرحية " بشنر " "موت دنتون " لعرضها علي المسرح القومي عام ١٩٨٢ ليظهر اهتمامه المستمر بالصراع بين دعاوى المثالية العاطفية الفوضوية والبرجمانية الفائزة المنظمة التي لا ترحم (١٥) إن الارهابيين الذين يظهرون في المسرحيات اللاحقة من نوع مختلف عن أسلافها وتصف مسرحية الليلة الثالثة عشر (١٩٨١) انقلابا يساريا يحدث في بريطانيا ويتحول سريعا إلى نظام ديكتاتوري استاليني قبل أن يقضي عليه انقلاب راديكالي آخر ليتمثل في ثلاث نساء غامضات (١٦) ولكن يختلف دورهن الدرامي عن الأدوار السابقة فليس هناك إشارة واضحة عن هويتهن أو عما يمثلنه او عن أهدافهن او تنظيمهن إنهن أشبه بزوار من عالم آخر أكثر عدلا و حرية و بذلك فهن يرحننا من عيوب الحكومة الجديدة. وتتناول مسرحية الرومان في (١٩٨٠) الوجود البريطاني في أيرلندا وتضعه في إطار أوسع من خلال تحليل طبيعة الاميرالية بصفة عامة (١٧) ويظهر إرهابيو الجيش الإيرلندي كعوامل حتمية لهذه الإمبريالية فنحن لا ندين أفعالهم كما لا نؤيدها فهذه الأفعال نتائج منطقية للظلم الذي يوجده الغزو والاستعمار .

وتعتبر قضية الإرهاب في كل هذه المسرحيات جزءاً من مناظرة أوسع نطاقا ، عنصر واحد وسط لجدل اجتماعى وسياسي وتاريخي معقد. وبينما يتم إغفال التاريخ أو نقده في الأعمال السابقة لأنه يختص بمجتمع المشاهد تصر المسرحيات اللاحقة علي الحاجة إلى مواجهة الماضي والتعلم منه وتحاول بعض الأعمال مثل مسرحية تشرشل كشف الروايات الرسمية عن التاريخ من خلال إعادة النظر في مواقف رجال عظماء بشكل موقفي ولكنها تحذر من أن كشف الحقيقه ليس كافيا. أما مسرحية أسلحة السعادة فتتناول مجموعة من محتلي الأرض بوضع اليد ولكنهم يختلفون عن أولئك في مسرحية العظمة وتوضع هذه المجموعة على مسار واقعي للعمل السياسي من خلال استماعهم لتجارب أحد اللاجئين التشيك وهو ضحية لعمليات التطهير السيتالينية في الخمسينيات ولكنه غير قادر على استئصال إيمانه بالشيوعية. وفي مسرحية الليلة

الثالثة عشرة التي كتبها برينتون وهو مؤمن أن اليسار البريطاني يجب عليه مواجهة تاريخ الشيوعية الملطخ بالدماء ومن خلال أحداث المسرحية تصل أحدى الشخصيات في النهايه لتصبح كشخصية " ستالين Stalin " الذي يلقي خطابا في لحظة موته يطلب فيه من المشاهدين مواجهة الواقع الذي يؤكد أن أي ثورة لا بد أن تريق دماء أعدائها إذا كان لها أن تنجح ومن الواضح أن مسرحية الرومان تتناول أساسا كيف يتشكل التاريخ وكيف يتم استخدامه وبرينتون في هذه المسرحية يهاجم عددا من الأساطير والمعتقدات المقدسة في التاريخ البريطاني وهو بذلك يعرض في قلب الثقافة الرسمية المسرح القومي نوعا من الفكر كان قاصرا علي هوامش الحياة العامة. وأخيرا يبقي أمامنا الجدل حول الاستراتيجية السياسية لمحاولة اختراق مجال الثقافة الرسمية من خلال آراء المعارضة الراديكالية ويعتقد البعض أن برينتون قد خان القضية ويعتقد البعض الآخر أنه لازال ذائبا داخل أسوار المسرح الرسمي، أما انا فلي التعليق التالي: إن الامتناع عن الدخول في الجدل على المسارح العامة مهما كانت المخاطرة يعد تنازلا للعدو عن أرض المعركة وتتمثل وحة نظر برينتون في أن العمل الذي يقوم علي التدخل يمكن أن يعطل تدفق الثقافة الرسمية المستبدة ويزرع داخلها صوراً وأفكاراً وقضايا جديدة، ويشبه الأمر بأنه سجين يقرع قضبان الزنزانة ليتبادل الاتصال مع رفقائه المساجين. إنها ليست فكرة مُرضية أو مريحة تماما، ولكن لنعد إلى شخصية جوركي في مسرحية السماء الزرقاء حيث يتظاهر الكاتب في هذه المسرحية وهو يمثل دورا في أحد أعماله بأنه طالب طب كي يساعد سيدة تضع مولودها وتقاوم السيدة محاولته لكن مع ذلك ينجح في إتمام عملية الميلاد لطفل صحيح الجسم جميل إلى الدنيا وفي النهاية يتقبل مسئولياته ويقف لينين يضحك في جانب من جنبات المسرح .

الفصل التاسع

" صور الإرهاب في الدراما البريطانيه المعاصرة "

" تحرير العالم "

بقلم دافيد إيان رابي David Ian Rapey

إهداء الي اين كوبر Ian Cooper

في أوائل الثمانينات قمت بكتابة دراسة عن الدراما الأيرلندية والبريطانية الحديثة والتي من خلالها حاولت أن أشيد بتقليد نشأ عن المسرح الرديكالي وقوته الهدّامة المخربة وقد علمنا التاريخ والخبرة أن هذه الدراما ليست هدامة ولا رايديكالية بالقدر الكافي ومقالتي هذه هي بمثابة محاولة لتقييم بعض كتاب المسرح والمصادر الوثائقية التي اعتمدت عليها في كتابة هذا التقييم .

وعلي الرغم من أن حديثي يدور حول الدراما إلا أنني سوف أبدأ بالادب القصصي فإذا ما ألقينا بالضوء علي رواية وليم بورو William Burrough الحديثة "مكان الطرق غير المطروقه " The Place of dead Roads (١٩٨٦) عن شبكة سرية تسيطر عليها أفكار الإرهاب وتكرس نفسها لأعمال العنف فإننا نجد أن هذه العائلة تدعي أنها تمثل أمريكا الغد، أمريكا المحتملة وكوكب الأرض يعرف على أنه مستعمرة يلقي المخطئون عقابهم بها والفضاء الخارجي يمثل مهربا من عالم يخضع كل ما فيه للسيطرة والانضباط إلى عالم الحرية والانطلاق في مقابل العالم الحالي الذي يوجد به تسجيلات مسبقة لنماذج فكر الإنسان وعمله وتعتبر أكثر وسائل هذه العائلة تأثيرا وفاعلية في تلك الحرب الروحية لهدم التعريفات والقضاء علي الغش والخداع على كوكب الأرض هي إرادتهم وعزمهم على مقايضته وتبادل أماكنهم على أساس شخصي قائم علي العلاقات التي تربط بين الأشخاص بعضهم البعض ومدي قدرتهم على التكيف والتأقلم. ويخفي الانتحار الجماعي الذي يحدث في قلعتهم حقيقة أن الخارجين عن القانون قد انتشروا وتفرقوا وأن عملاءهم الرئيسيين راحوا يتنقلون في حرية من سيبريا الي تمبوكوتو Timbuktu ويتبين ان بطل الرواية جونسون هو واحد من عشرة " فسائل بشرية " (شتله بشرية) مستخلصة من مؤسس الحركة الزعيم كيم

كــارســـون kim carsons وأنه علي اتصـال وثيق بنسخ أخــرى مـــن نفســـه وعائلات كبرى تستخلص منها الفسائل الشتلات المختلفة .

وتستمد هذه الرواية أهميتها من تصورها بأن الخلية الهدامة تأتي من الداخل، من داخل المجــتــمع ذاته وليس من الخــارج أمــا رواية تومــاس بنشــون Thomas Pynchon المسماة "صرخة القدر ٤٩ " (١٩٦٦) فإنها تستمد طاقتها الخيالية من خلق انطباع يلمع في عقل القاريء موحيا بظهور أمريكا الغد أمريكا الشبكة السرية المحتملة نتيجة لمؤامرة تريسترو Trystero Conspiracy ولكن وجهـة النظر الروائيـة هي تلك الرؤية المأخوذه عن أوديبة ماس Oedipa Mass وهو باحث يقـوم بعمل استنتاجات من وجة النظر السائدة في مجتمع الستينات هذا ويقدم الباحث عدداً من الاحتمالات البديلة التي لم يلق أحداً منها تأكيدا أو تأييدا كاملا بصرف النظر عن أنه تم قـبـولهم أم لا . والفـرد هنا مـعـزول ومنفـصل عن الشـبكة السـريّة وربما يكون معارضاً لها .

ومن حيث الشكل فإن صور الإرهاب في الدراما البريطانية هي عـموما أكثر قربا لوجـهـة نظر بينشــون Pynchon منهـا إلى وجـهـة النظر التي يطرحـهـا بورو Burrough ونجد أن برينتون Brenton يبدد طاقته في نصف عمله الأول في تقديم إنذار إنساني عن بواعث ودوافع البطل جيد jed الذي ينفصل عن رفاقه الذين يحتلون أرض الغير بدون وجه حق أثنا ء قضائه فترة عقوبة في السجن وبسبب إصراره على العمل مع الفدائيين ويحاول جيد Jed تحت إيحاء مشهد رآه علي شاشة السنيما أن يقلد سكرانا ثمـلا قـام بقـذف زجـاجـة أثنا ء عـرض فـيلم حـامل الخـرج carbet bagger. وتشمل خطة البطل للترويح عن المطحونين هجوما علي عضو في حزب المحافظين البريطاني ويسمي علي سبيل الدعابة أليس Aliceوهو معروف بين نظائره بأنه في نعومة الحرير وأنه صورة غريبة للرجل الإنجليزي الفاشى ذى الكلمات المعسولة والذي تعطي كلماته علي شاشة التلفاز أثر شرائح السيليكون علي الجمهور وهو يُغلّف سم الأفعى بطبقة فضية براقة (١) ويشبه اندفاع جيد Jed لوقف التناغم الرقـيق الذي يسود نسيج المجتمع ذلك الهجوم الذي يقوم به أفراد عائلة جونسون على الصور

الخيالية التي يتضمنها الفيلم الذي سبق تسجيله عن كوكب الأرض ورغم ميوله التدميرية ضد كل شيء فإن جيد لا يقدم صورا خيالية مضادة أو بديلة للشبكة السرية ولا يحدد أهدافا ولا يقترح عالما جديدا أنه لا يقدم أى بديل لما يهدم ومع هذا فإنه علي إدراك تام بأنه لا ينتمي إلى نظريات لينين Lenin الشيوعية ويشجب آراء ومواقف رفاقه السابقين حيث إن ثورتهم تدهورت ولم تركز إلا علي الأسلوب فقط. ويأتى رفيق آخر علي درب التمرد والثورة ويدعي ويل Will ويعترف بأن قميصه الذي يرتديه والذي يحمل صورة الثائر "شي جيفارا" رمز ثورتهم - يمكن أن يتسع ليحمل أيضا وبنفس الدرجة صورة مارلين مونرو وميكي ماوس وصورة هبوط سفينة أبولو Apolloعلي سطح القمر والنجوم والخطوط الموجودة علي العلم الأمريكي وكذلك صورة المطرقة والمنجل التي تميز العلم السوفيتي ومن ثم يجعل القميص المشار إليه من البطل نسخة من فيلم سينمائي بل آلة عرض آليه لاحياة فيها .

وفي المواجهة التي تقع بين آليس Alice والبطل جيد Jed يلصق جيد بوظيفة عضو البرلمان الكريهة في نظره كل الصفات البغيضة المريضة مستخدما صورا بلاغية تقطر مرضا وسما وسوداوية :يقول مخاطبا عضو البرلمان إنك شيءعجوز تعلو التجاعيد وجهك وأنت تمثل الحياة الإنجليزية بشحمها ولحمها الوردي المتعفن في نفس الوقت رأسك فاسد وعيناك تقطران جوا إنجليزيا بغيضا عل كل شيء تقع عليه أما دموعك الباردة الناعمة مثل زيت الجلسرين الحافلة بالمشاعر الإنسانية الزائفة فإنها تستثير غضبنا وتساعد علي إلصاق أكاذيبك بآذاننا وتجمل جرائمك البشعة في أعيننا (٢) وحتي أليس فإنه يستطيع أن يستوعب ويردد تلك التعبيرات والمصطلحات التي يستخدمها جيد ويستنتج مما يقول أنه ينوي تمزيق وتخريب كل شيء ويمر المشهد بعد المشهد في تقابل وتضاد مثيرين كأنما يقذف جيد - البطل - بالألعاب النارية في وجه الطبقة الحاكمة . وأدى إحباط جيد نتيجة لإفلاس المصطلحات اللغوية وعجزها عن التعبير عما يعتمل في داخله وفشل أسلحة المقاومة بالحوار إلى تفجيره عبوة جالجينايت فيقتل نفسه ويقتل عضو البرلمان في وقت واحد ويقف الرفيق السابق كليف Cliff واعظا خاطبا فوق جثة رفيقه وجثة عضو البرلمان ويغلق المقبرة شفويا ناصبا شاهد قبر يحمل حكمه النهائي على الموقف قائلا لقد بددت طاقة غضبك فيما لا

يجدي والمسرحية تعد تسلية وترويحا عن المطحونين المظلومين ولكن بأسلوب التدمير والتخريب وهي تستمد مغزاها من تصويرها لافتقار العقلية الإنجليزية للقدرة على الخيال والاستمرارية ولا شك أن عزلة البطل جيد واحتلاله لصدر المسرح طيلة الوقت في مواجهة العالم بأسره تعطي مسرحية الروعة النجاح التجاري المتوقع أو بمعني آخر نجاح المسرح الذي يعالج قضية محاولة الفرد الخاصة للتكيف من جديد مع المجتمع ويقول "جـــون أوبريان" John Obrien إن مشكلة مسرح إعادة التأقلم هي أن أنماط السلوك في المجتمع تظل غير مقبولة بالنسبة للبطل وأنها في النهاية غير قابلة للتغير(٣) .

وتستقي مسرحية تريفورجريفيفث Trevor grigffiths المسماة أحلام حقيقية(١٩٨٧) مادتها وأحداثها من قصة أمريكية بعنوان ثورة في كليفلاند Revolution in Cleveland للكاتب جيرمي بكسر Jeremy Pikser وهي في جوهرها مسرحية إنجليزية من نوع دراما إعادة التأقلم حيث يعزل ممثلو الأقليات اليسارية أنفسهم في أحياء معينة ويجد المؤلف نفسه من خلال أبطاله الراديكاليين البيض سنه ١٩٦٩ في وضع مخجل عندما يتلقي توجيها من قائد جماعة الأقلية الأسيانية في كليفلاند Spic يطالبه فيه بأن يتحدث عن وضعهم كأقلية ثم يحتج بأن الحديث الذي سوف يستمر لعدة أسابيع يجب أن ينتج عنه رد فعل. فهم عادة يتحدثون دون أن يفعلوا شيئا ويستطرد قائلا ماذا يمكن أن تفعلوه فى أى وقت ؟ (٤)

والشخصية المحورية فى المسرحية هى شخصية " ساندلر " Sandler وهو يتمتع بقدرة فائقة على التعبير ، رغم خجله وعدم اتزانه . وتمثل قدرته على التأمل والتدبر حاجزاً يفصله عن باقى أفراد المجموعة مما يدفع بأحدهم ليصرخ " أغلقوا فمّ هذا الإنسان اللعين ! إنك تبدو وكأنك رجل أفعال ، لا أقوال ! ؟ " (٥) ويتحدث البطل عن مقاومة ميول الإنسان الطبيعية الجوهرية ، وعن التاريخ الذى يقوم الناس فيه بعمل أشياء يخشون القيام بها وربما لا يرون القيام بها فى المكان الأول " (٦) ، دون أن يحدد ماهية هؤلاء الأشخاص أو السبب فى قيامهم بما لا يرغبون فى عمله وتظهر العلاقات الجنسية الشاذة فى المسرحية المشار إليها وهذا شأن المؤلف دائما فى كل أعماله المسرحية فنجد " ساندلر " ، البطل ، يلجأ إلى مثل هذه العلاقات كنوع من الترفيه

والتسلية هروباً من التطرف السياسى ، ويبحث عن حبه القديم فى محاولة للسيطرة عليه فى الوقت الذى ينفصل فيه زوجان من أعضاء المجموعة حتى تتحرر الزوجة من قيود الزواج وتتفرغ للثورة ، ويعتبر هذا الانفصال فى نظرهم نوعاً من " الانضباط الموضوعى " الذى تتطلبه الثورة . ويقول " جاك " قائد المجموعة " إننا نحمى النساء اللعينات من الهمج المتوحشين ، والحل هو أن تنضم إلى هؤلاء المتوحشين . هذا هو المفترض أن نفعله " (٧) حتى لا نثير عداء " جماعة الأقلية الإسبانية " ويعرِّف الكاتب الميول الجنسية الشديدة بأنها تمثل مواقف البورجوازيين البيض ورغبتهم العارمة فى حب تملك المرأة ومن هنا يطلق على الجماعة اسم " رعاة البقر " لأنهم يعجزون عن الاندماج مع عالم التحـــرر الغريزى الفطرى. والقوة الجنسيــــة الهائلــة التى يتمتع بها " الهنود الحمر " . وفــى نهاية المسرحية يساعد " ساندلر " - بطل المسرحية - رفيقه " جاك " على التخلص من هواجس الشك التى تعتريه ويثنى على إصراره على "الأحلام الحقيقية ، على الرغم من أنه يقوم بتسجيل فشله الشخصى وحالة الإجهاد التى تروى فيها ومعاودته تضييع طاقته فى مشاهدة برامج " المارثون " التى يبثها التليفزيون . ويحس أفراد الجماعة - رغم كونهم فى جماعة - بأنهم معزولون عما حولهم دون مبرر ويشعرون فى دخيلة أنفسهم باستحالة تحقيق أحلامهم بل إن القدرة على الحلم أصبحت هى أيضا ضربا من ضروب المستحيل .

أما فى مسرحية العوالم ١٩٧٩ فيتعرض المؤلف ادوارد بوند E. Bond للعلاقة القائمة بين رجل أعمال يدعى ترنش Trench ومجموعة من الإرهابيين الذين يقومون باختطافه .وفي أثناء محاولة إنقاذ الرجل يدعي ممثل الحكومة أن الحضاره الحديثه تقوم علي إيجاد بدائل للعنف المتمثل في سلوك الانسان وشئونه العامة (٨) ولا يروق هذا الرأي لجماعة الإرهابيين فيرد قائلا إن وسائل التعبير العامة - من صحافة وتلفاز ومسارح ومدارس ومحاكم وجامعات كلها بلا استثناء ملك الحكومة ، لأشخاص مثلك، بل إن الفكر والمعلومات يصوغها ويملكها ويتحكم فيها من هم على شاكلتك . إن لغتك التي تستخدمها ليست إلا أحد ممتلكاتك أيضا . أما نحن فلزاما علينا أن نبحث عن لغة مختلفة ، وأخلقيات مختلفة ، لأننا نختلف عنك " (٩) ويقذف تيري Terry - وهــو أحــد الموظفين الذين يعملون تحت إمـــرة "ترنش " Trench-

بنفس الاتهامات في وجه النظام الشرعي الذي يحكم الدولة ويجد رجل الأعمال نفسه غريبا ، بعد أن تخلي عنه رفاقه من رجال الأعمال ، واكتفوا باستخدام عبارات مهذبة أخلاقية تقليدية . فيرد عليهم قائلا " إن الإرهابيين يقلبون كل شيء رأسا علي عقب ، إنهم يعكسون الأمور . وأنتم تزعمون أن الشرطة في أثرهم !! تطاردهم . أنتم تفعلون هذا من أجل الحصول علي أصوات الناخبين (١٠) . وتنتهي الأمور بموت الإرهابيين في تبادل إطلاق النار مع الشرطة ويشعر الذين قاموا بالإضراب تأييدا للإرهاب بأنهم ملزمون بشجب العملية ماعدا " تيري " الذي يري في الحادثة ورد فعل الشرطه تأكيدا لحقيقة أن اللغة التي تستخدم هي لغة من صنع المجتمع وتخضع لتحكمه فيها . ويرفض فى احتكار البيانات الصحفية التي أصدرها المضربون ، ويرفض إدانة الإرهاب والنظر إليه على أنه يقلب الأمور رأسا علي عقب ويعكس الأوضاع الطبيعية. يقول تيري !

المتشددون يدينون الإرهاب ! إذن فإن لكل إنسان بطاقة هوية وتعريف . يمكننا أن نرجع بيوتنا سعداء بعد هذه الادانة ؟! ما جدوي كل هذا ؟ ... إن الفقراء يتضورون جوعا والأغنياء يكادون ينفجرون وينفجر العالم معهم من التخمة ، والإرهابيون يهددوننا بالبنادق ، ونحن نهددهم أيضا بالقنابل ... إننا لا نفهم من نحن ولا ماذا نفعل . وهذا أمر في حد ذاته يعد أخطر من القنابل : الا نفهم كنه أنفسنا ولا غاية أفعالنا . إننا جميعا إرهابيون ، كل منا ارهابى إننا نعيش علي الرعب ... " إلي متى نستطيع أن نستمر علي هذا الحال ؟ ورغم كل هذا فإننا جلوس في مقامنا هذا كأننا نمتلك كل الوقت المتاح في العالم . نحن جميعا نجلس دون عمل . عندما تطلب مني أن أدين الإرهاب سوف أرد عليك قائلا : لا . إنك لا يحق لك ان تسألني أن أجيبك الي طلبك ، ببساطة لأنك إرهابي " (١١)

وتدفع أحداث مسرحية " العوالم " ب " تيري " إلى الوصول الي هذه الاستنتاجات المدمرة ولكنها في نفس الوقت توقع الآخرين في خنادقهم فيتصدون للدفاع عن مواقفهم الأخلاقية . ومن ثم تصبح مبادرة الإرهابيين - شأنها شأن مبادرة جيد Jed في مسرحية الروعة - معلقه بالتعريفات السائدة في المجتمع لتزيد من استقطاب كل فريق لمزيد من المؤيدين . وهكذا يثبت الإرهاب أنه لا يمكن التنبؤ بما سيفعله في

المستقبل وكأني به يتصرف بناءً علي ردود أفعال قد تم تسجيلها له مسبقا . أما الكاتب المسرحي بوند فإنه يصور الخلايا التخريبية بإعتبارها محاصرة في النهاية ومتآكلة داخليا وفاقدة لجذوة الحماس لأعمال الإرهاب المستقبلية ويمكن للإرهابيين "ميشيل Michael" و" ليزا Lisa" وأن Ann أن يتبادلوا أماكنهم في الجماعة الإرهابية ولكنهم في واقع الأمر شخوص مجهولون بلا وجوه ولا خيال لهم . ويتمثل هذا في أن حواراتهم مع ترنش Trench تميل الي استبدال السلطة المطلقة المستمدة من قاعدة عمالية عريضة إلى سلطة مطلقة أخري تعتمد علي الإدارة . أما مصطلحاتهم فهي تخضع لرقابة وسيطرة فكرهم أكثر من خضوعها لمفردات التحرر في الوقت الذي يزعمون فيه أن رسالتهم هي رسالة الصفوة المثقفة - تستطيع الطبقة العاملة فقط أن تطور وتنمي الإنسانية الضائعة أن تجعل المجتمع عقلانيا رشيدا - بالمقارنة بعائلة جونسون المادية الشقية . ويحلم إرهابيو بوند بأن يتبنوا الثورة الخيالية التي توجد في مجتمعهم أكثر من تبنيهم لصور تتفجر من داخلهم ، وهم في هذا الأمر مثلهم كمثل شخصية كورديليا Cordeliaفي مسرحية الكاتب المسرحي بوند التي تحمل العنوان لير Lear .

ونجد في مسرحية رون هتشنسون Ron Hutchinson " فأر في الجمجمة"(١٩٨١) أن دعاوي التثقيف الزائدة تشكل عقبة في طريق فهم الطلبة الجامعيين لهذا العمل الأدبي حيث إن تجربتي في التدريس قد أثبتت استياء الطلبة لافتقار العمل لمدخل يفضي بهم إلي الأفكار التي تبشر بها المسرحية . وتعرض المسرحية شخصية روش Roche وهو جمهوري النزعة ، وشخصية نيلسون ضابط الشرطة ، وكلاهما يتمتع بإحساسه بهدفه، ولديه الصور الخيالية التي يعبر بها عن ذلك ويوقع روش جمهوري النزعة المعادي للنظام وثيقة اعتراف يقول فيها كم من أيام آحاد كثيرة ظللت أتمتم في صندوق الاعتراف والاعتراف يعطيني يقين الراحة من الذنب والغواية . ثمه شيء رائع عظيم يحلق عاليا عندما أعترف بخطئي قائلا نعم فعلت . لقد حصلتم علي الرجل الذي تريدون والكرة الآن في ملعبكم فهذا هو ميشيل الشيطان مفجر القنابل بين أيديكم (١٢) ويتحدث نيلسون ، ضابط الشرطة ، كاشفا مكنون نفسه قائلا إنني نصف إنجليزي ، نصف أيرلندي ، نصف اسكتلندي ونصف

بريطاني، ولكنني لم أكن واحدا أبدا من هؤلاء . ولا توجد غير حقيقة واحده مؤكدة في وسط غليان الدم المحيط بنا الآن وبصورة مباشرة على صخور أيرليندا (١٣) . ومع هذا فإنه يربط نفسه ب روش من خلال المناسبة الاجتماعية الوحيدة التي يشتركان فيها وهي تتبع الأكفان والنعوش عبر الشارع لضحايا الحرب الدائرة في أيرلندا . وفي ذات الوقت تتصارع وتتضارب تجاربهم ، فيدعي نيلسون أنهما يشتركان في الإحساس بهدف واحد من خلال معارضتهم لأهداف الآخرين . " إننا نشعر بالانتماء ونشعر بما نفعل لأننا نحب ولأننا معه ولسنا ضده " (١٤) .

ولا يقدم أى من روش أو نيلسون نتائج ثقافية أو نظرية للآخر ويكتشفان وهما في عزلتهما في مركز الشرطة أنهما يستطيعان أن يكتشفا أساليب خطاب مشتركة - وصورا بيانية ومصطلحات لغوية يستطيعان من خلالها أن يغرقا رعشات الشك التي يرتجف منها جسداهما - وهذا الشك يمثل " الفأر في الجمجمة " بالنسبة لهما ، ويضعهما خارج نطاق المصالحة مع اللغة غير المفهومة التي تلجأ إليها الشرطة البريطانية. فلغة الشرطة البريطانية تفتقر الي ثراء الخيال وغزارته وجاذبيته . ويجد نيلسون خلاصه ، من حالة التشكك في جنسيته ويلتمس مخرجا لانفصاله من زوجته ، في يقين ثابت بأن له جذورا عائلية عريقة . " إن الجرائم تتنفس وهي مفعمة بالحياة . لا تقحم عدالتك الثورية وادعا ءاتك الدينية في هذا الأمر ... أنى أدين لأولئك الموتى من أجدادي بالكثير " (١٥) . ويبدأ نيلسون وروش في الانتصار على المستوى الخيالي عندما يتحرران من حقدهما ويودعان في المنفي في لندن .

يميل أبطال مسرحيات هاوارد باركر Howard Barker لأن يكونوا أكثر نجاحا في تدميرهم للصور الخيالية الرسمية وتشويههم للمقدسات والأقانيم السائدة في المجتمع . ويتبين هذا جليا في مسرحية " أوراق اعتماد متعاطف " (١٩٧٩) . وجدير بالذكر أن هذه المسرحية تصور ، من بين أشياء أخرى ، الاستراتيجية القسرية المتسلطة للتعريفات الإنجليزية المتخصصة كما يمارسها المفوض الحكومى الذي لا يشق له غبار بحذق وبراعة في مواجهة خصمه الزعيم الجمهوري الأيرلندي المدعو " طلي " Tully . ويبدو هذا واضحا عندما يستخدم المفاوض الإنجليزي كلمة إرهابي ويصيح طلي ... تلك هي الكلمة ... إنهم هم الإرهابيون ولست أنا... إنني مجرد شخص ينفذ عملية

عسكرية ، وأنا أفضل استخدام هذا المصطلح " عملية عسكرية " بدلا من " الإرهاب " " إنني أسألكم أن تعترفوا بأننا جنود ولسنا إرهابيين وأن تعاملوننا من هذا المنطلق " (١٦) وهكذا يبدد الجمهوريون الايرلنديون رباطة جأشهم وطاقتهم في مبارزة كلامية يتفوق فيها الإنجليز عليهم . وتدور المعركة بين المفاوض الإنجليزي والخصم الأيرلندي حول التعريفات و،المصطلحات ومعني التعاطف مع الأيرلنديين . ويظل رجال الزعيم طاي ثابتين صامدين يحفزون زعيمهم أن يتصور أنهم قاموا باغتياله لأنه رجعي وينتصر الزعيم بممارسته دور من ينادي بالمصالحة والحل الوسط بين الطرفين المتنازعين . وتنتهي المفاوضات بتفرق الجمهوريين والنجاح الرسمي لإجراءات المفاوضات التي تخدم غرض ممثل الحكومة فحسب . ولا عجب إذن أن يصبح هاكر Hacker الذي يرعى المفاوضات ، جذلا مبتهجا معلنا : قد يأتي الإرهابيون ويذهبون ... ولكن المؤتمرات سوف تستمر في الانعقاد كدأبها إلى الأبد (١٧) . وإذا عدنا إلي كتابات باركر الأخيرة فإننا نلحظ تغيراً ملموسا في التوجه . ويتبين هذا الموقف في شخصية بطل المونولوج الدرامي الذي يحمل عنوان جاري اللص (١٩٨٧) . فنحن أمام مجرم يسعد بشدة بالانفصال السلبي عن مشاعر المجتمع ويرى في نفسه تجسيدا حيا للأحلام المزعجة والكوابيس التي يعاني منها الشعب . ولكونه انعكاساً سلبياً للصورة المقلوبة للمجتمع فإنه يقرر أن يصبح أكثر إبداعا . ويري أن سبيله لتحقيق ذلك هو أن يجسد أنانيته في المقام الأول وأن يكون مرآة للآلام التي يعانى منها الناس ، وأن يحيا حياة انتهازية . وعلي هذا النحو يصبح مصدر إلهام للآخرين في هذا المجال ويحاول الكاتب المسرحي تحقيق ذلك من خلال شخصياته الجديدة جاري الشريف الذي يحاول أن يستثير المارة ويطالبهم بأن يغفروا ذنوب الآخرين وأن يحرروا ذواتهم من الدوافع الشريرة . ويصر بطل المسرحية ذاتها علي أن قوة التمرد الموجودة دائما في الأشخاص قادرة على إحداث الفوضي ، وينادي بالممكن تحقيقه وبالأمور التي تؤتي ثمارها . ومن بين تلك الثمار استمرار الحياة من خلال إعادة خلق الذات ورفض القيود التي يحاول الآخرون أن يعوقوا مسيرتنا من خلالها . وتتمثل تلك القيود في الخبرة البديلة المعاشة التي يقدمونها لنا في صورة جاهزة . وبالتالي يحرموننا من أن نعيش نحن تجربتنا . وبينما نجد " جاري اللص " يسعد بالشر والتجاوز والعدوان ، نجد جاري الشريف يؤكد علي

استمرارية الحياة دون إشارة إلي ما سواه آملا أن يلهم الآخرين بفعل نفس الشيء دون أن يفرض عليهم أيديولوجية معينة ، فلا بد لهم من أن يكتشفوا الأمور بأنفسهم . وبهذه الكيفية يمثل " جاري الشريف " قمة التمزق والتفكك للكون المنضبط الذي يستفيد من تجارب البشرية السابقة . ويرتبط جاري الشريف بعلاقات وثيقة بشخصين من المرتدين وذلك من خلال دوره ومشروعه كمحرر للفكر والإدراك . وهاتان الشخصيتان الرجعيتان هما شخصية سورديدو Sordido المأخوذة عن " على النساء أن يحذرن النساء " للكاتب ميدلتون Middleton (١٩٨٦) وشخصية ستارهنبرج Starhemberg في "الأوربيون" (١٩٨٧). وكلتا الشخصيتين من المؤمنين بقدسية الاختطاف للأعداء علي المستوى الحسي - فنري " سورديدو " يغتصب بيانكا Bianca ، أما ستارهنبرج فإنه ينتزع كونسيليا Concilia من أحضان أمها بالقوة ويودعها بقبلة ختامية ، ونلاحظ أن هذا التمرد من قبل هذه الشخصيات يجد له صدى في رغبة جيدة في أن يخرق شاشة السينما عند عرض مشهد الرضا والخضوع الذي يتنافي مع طبيعته المتمردة . ويعتبر هذا أيضا إنكارا لفكرة أن يمتص الفرد ويندمج اندماجا كاملا مع مجتمعه . ويناضل جيدا لكي يجد لغة مناسبة للتعبير بيد أنه يمنى بالفشل .

وعلي الجانب الآخر يجد جاك وساندور في المتعة الحسية ترويحا لهما وهروبا في نفس الوقت من المؤسسات والقوانين والنظام . وسوف يظل الإرهابيون النشطون الخارجون علي القانون عرضة لسؤ الفهم حتي تتغير الأحهزة القائمة في الدولة (ولن نقول بإزالة هذه الأجهزة) وتكمن قوة روش ونيلسون فى أنهما يتحديان أى تفسير لسلوكهما وحوافزهما المتمثلة في التعبير عن أنفسهم وكينونتهم وكراهيتهم للمجتمع ، إن مقاومتهما الخيالية للنقاط المرجعية التي يلجأ إليها المجتمع تنبع من أنهما يعيشان خارج ثقافيتيهما ولهما أطر مرجعية مختلفة وصعبة الاختراق . أما الردة الفكرية التي يقدمها الكاتب باركر علي المسرح فإنها تتمرد علي مسرح " الجسد والذات " متجاوزة الأفكار المجردة التي حولت طلى إلى شخصية معوقة فكريا في مسرحية " أوراق الاعتماد " .

إن مثل هذه الشخصيات تحطم قوالب التداعيات الفكرية والترابط الاجتماعي

وتعطي ترخيصا للتمرد على الاحتمالات . ومن هنا فإنها شخصيات تدنو دنوا شديدا من عائلة جونسون - تأليف وليم بورو William Burrough في كونها شخصيات تحريرية استعراضية تحاول أن تثبت أن العالم اليوم تتساقط فيه الحواجز التي تفصل بين الناس .

الفصل العاشر

النساء والإرهاب فى الدراما المعاصرة

القنبلة في عربة الطفل :

بقلم سوزان جرينالج Susanne Greenhalgh

تقول النساء إنهن تعلمن أن يعتمدن على قُوَّتهن ، وإنهن
يدركن القوة الكامنة فى اتحادهن . إنهن يَحثُثْنَ هؤلاء اللاتى
تَشْرَئب أعناقهن إلى لغة جديدة أن يتعلمن العنف أولاً ،
ويزعمن أن أولئك الذين يريدن أن يغيرن العالم لابد لهم أن
يمسكن ببنادقهن أولاً . تقول النساء إنهن بدأن من الصفر،
يتنبَّأن بأن عالماً جديداً قد أطلَ برأسه. (١) عن قصة مونيك
(Monique Wittig)
" العصابات " (The guerilleres)
(صدرت فى عام ١٩٧٢)

يعد الاهتمام بالجنس البشرى فى الحرب والسلام / حيث يقف
الذكر بمواجهة الأنثى وحيث تمثل الأنثى الطرف الضعيف دائماً ،
من أهم العناصر وأكثرها حسماً فى " المسرح الأيديولوجى " (٢) .
إن الارتباط التاريخى المزعوم بين المرأة فى رعايتها للأطفال،
والرجل فى بحث عن الصيد والحرب قد أصبح قاعدة لصفات
" الأنوثة والسلام " (٣) " والسلبية " والتى تقف فى مقابل مجموعة
أخرى من الصفات مثل " الذكورة " ، والحربَ والنشاطً. وكل هذه
الخصال تتبدى فى الخيال والنصر والحياة الاجتماعية حتى أن العلاقة فيما بينهما تبدو

طبيعية بل وحتمية . (٤)

لقد أصبح الحد الذى قد يُعتبر الإرهاب فيه نوعاً من الحرب.
مادةً لصراع مرير ، لكن من الواضح أنه محكوم بالكثير من
" الرموز الطبيعية " (٥) سواءً كان أسلوب واستراجية تناول
الإرهاب كموضوع أو أيديولوجية أو اعتباره كإشارة إلى عنف،
عنف سياسي مُغْرِقْ في القدم أو كظاهرة تاريخية جديدة إلى حد ما . (٦) ويتفق
المحللون أن العنف ظاهرة رئيسية وعامة وقاموا
بتصنيفه إلى عنف قانونى أو غير قانونى ، منطقى أو لا منطقى .
أو طبيعى أو منحرف ؛ كل ذلك تبعاً لمشَاربِهم السياسية الخاصة .

إن الفعل هو الشئ الأعلى ، ودائماً ما يكون عدائياً بشكل مثير ومقصود ، بينما
يكون هناك تأكيد قوى ومقصود على بطولية الدور الذى يلعن الإرهاب ، ونجد أن يتم
التخلى عن صفة
الضَحايا كأشخاص ويُلتفت إليهم على أنهم موضوع وذلك إما من
خلال تهديد حياتهم ومصالحهم أو باستخدامهم دون رغبة منهم
للعب أدوار تشْتَط حولها الآراء (٧) : فيمكن لهم أن يظهروا
كشكل من أشكال الفعل الرمزى (٨) ، أو كنمط من أنماط الدراما
الاجتماعية ، الذي من خلاله تقوم جميع المجتمعات إما بالتحول أو التماسك . (٩) أو
كوسيلة براجماتية لنقل القوة السياسية ،(١٠)
أو كنوع من الروائية الثقافية (١١) وكحوار مع الآباء ، (١٢)
أو كشكل من أشكال اللغة العنيفة الموجهة الى جمهور يُنظر إلية
على أنه من الأ عداء .

وبالرغم من ذلك ، فإن هناك إجماعاً على شئ واحد وهو :
أن الإرهاب هو لعبة الإنسا ن .(١٤) إن الصفات التى يلصقها

البعض بالعمل العنيف أو للعدوان أو للاستعداد لاستغلال الآخرين تُعد جميعها عناصر للإرهاب كتعبير متطرف لحاجة الرجل لإثبات مقدرته .(١٥) وفى دراستها الحديثة عن مدى قوة

اسطورة الإرهابى ، لا تجد روبين مورجان (Robin Morgan)

شيئا غير طبيعي في الرجل الإرهابى ؛ فهو بالنسبة لها " الشكل

المجسدَ المنطقى للسياسة الأبوية في عالم تكنولوجىٍّ ، كما أنه يرث الجاذبية الجنسية التى يفرزها الطراز الأصلى للبطل أو الشهيد وهو الذي يحول إحساسه الرائع بتكريس الذات إلى سلاح "يفجر حياة الناس " علي حد قول نيهايف (١٦) (Neehay- ev) . وبالعكس لا تستطيع النساء أبدا إلا أن يكُنَّ " إرهابيات رمزيات " أو ضحايا ماسوكيات (أى يتلذذن بأن يمارس ضدهن التعذيب والإهانة بواسطة هذا الشيطان المحَب الذي يخدعهن ويغويهم إلى دخول عالم غريب يظهرن فيه كمخلوقات خائنة أو رموز أو أشياء مُهَمَّشَه بلا

روح أو إحساس . (١٧) ولكى يتقين ذلك ، فإن عليهم أن

يكرسن أنفسهم للدور الأنثوى التقليدي الذى يتميز بخدمة الرجل والتضحية في سبيله. وهن لا يستطعن أن ينجحن كزعيمات فى المستقبل إلا على حساب أنوثتهن "وطبيعتهم " ، وهن مُجبَّرات فى ذلك على تقليد الرجال تقليداً مصطنعاً فإذا لم يستطعن ، كن غريبات غير مهيئات للتكيف فى العالم المحيط بهن .(١٨)

وإذا ما كان الإرهاب شكلا للمسرح فهذة خاصةً فى حالة النساء المشكلة الأصلية لهذا الموضوع . ويعد التعارض بين الأنوثة والإرهاب متأصلا فى العقل البشري حتى إننا عندما نضع صور النشاط الأنثوى " الطبيعى " جنباً إلى جنب مع نشاط المرأة الإرهابية الذى يتجاوز الحدود ، غالباً ما يقدم ذلك صورة مختزلة للأفلام أو لأى شكل من آشكال الرواية الأخرى التى تسعى لتقديم وتوضيح الأشياء اللا شرعية وغير الطبيعية.(١٩) وبالرغم من وجود تقليد عام قوى يغير الأدوار ويجعل النساء فى

القمةّ كرمز للثورة ذاتها ، فهى دائماً تظهر فى شكل متناقص ينظر إليه كشئ يمكن أن يكون متوحشاً أو كأحد آلهة العذاب يلتهم كل ما فى طريقه ويحيط كل شئ بأنهار من الدماء (٢٠) ،من ثم ، يقدم الإرهاب لنا مثلاً كلاسيكاً للربط المزدوج يُخلق خصيصاً للمرأة .

وبالنسبة لنشاط المرأه التى تقوم به على أساس أنها " شخص آخر" ، أو شئ أو ضحية، فإنه سوفُ ينظر إليه على انه منحرف أو مختل نفسيا حتى إذا حدث هذا النشاط فى مجال يفضَل البطولة العنيفة .

- وبالرغم من هذا - فإن لعب دور الإرهابى ليس هو ببساطة ما يجعل الإرهاب قريباً للمسرح . ذلك لأن الدراما المسرحية قد كان يُنظر إليها كتقليد على أنها تتألف من صراع عنيف من جهة ومعارض لهذا الصراع من جهة أخرى .(٢١) ويذهب المحللون المدافعون عن المرأه إلى أن هذه الحكايات الطويلة المبنية عل الحركة هى حكايات تشتمل على سادية ، إذ إن محركى الأحداث ، مهما كان جنسهم على المسرح ، دائما ما ينظر إليهم كذكور وللضحايا كإناث . فإذا ما كان المسرح وسيلة من خلالها يستطيع الإنسان أن يخفى مخاوفه من الأخرين والعدوان الذى يولده ، فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يجد مؤرخ المسرح يُوجينو بارباً (Gugenio Barba) أن أقوى الصور هى تلك التى تبحث فى العلاقة بين الممثل والآخرين فى مجالات الرقص وفى شكل المرأة التى تظهر كمحارب بارع يَستلُّ سيفه ، أو مثال للخطيئة التى تمزق وتعمل على تغيير تلك التقاليد الثقافية التليدة التى تكمن فى الاختلاف بين الذكر والأنثى .(٢٢) وبالرغم من هذا ، فإن ما يضارع هذا من حيث الأهمية هو أن تقليد " تبادل الثياب " يعد شكلا من أشكال الرجولة . فالتعرف على الأنثى من خلال ارتداء الرجال لملابس النساء هو، بالرغم من كونه شيئا عادياً فى المسرح ، إلا أنه فى ذاته مصدر رئيسى فى التحيز ضد المسرح ، أو أنها تمثيل ظاهرى " خاص بالرغبة الذكرية النرجسية ، أو أنها فرصة للضِحَك ، أو وسيلة

للتحكم فى الموقف من خلال المحاكاة .(٢٣)

وعندما تتنكر النساء فى شكل المحرك العنيف للأحداث على المسرح أو فى الحقيقة ، فإن هذا غالبا" ما يرى على أنه شكل من أشكال الانحراف والرفض المريض لدورها الطبيعي كضحية أو كأم معطاءه تتمتع بدور لازم لاستمرار الحياة .

وعرض توللر (Toller) فى الكتابة "الرجل والجماهير " (عام ١٩٢١) للصراع الثورى الذى يقوم أساساً على النمط الذكرى الأنثوي :

المرأة : أنا أعرفك : . " أقتلة " كانت صرختك فدائما كانت صرختك " أُقتله " . إن اسم والدك هو الحرب . إنك ابنه غير الشرعى أنت أيها المسكين أيها الرئيس الجديد لمنفذى الإعدام . علاجك الوحيد هو " الموت " واسم مقولتك " أطلق عليهم الرصاص ". إن من يقتل من أجل الدولة تُناديه بمنفذ حكم الاعدام لكنك تسمى الذى يقتل من أجل الجنس البشري بالمخلص نعم ، تستطيع أن تتحدث عن العنف المقدس الطيب .

الرجل المجهول : إنك تفتقدين القدرة على مواجهة الحقيقة التى لا
تقاوم ، حقيقة الحاجة للعمل .
إن آلأحرار من الرجال هم فقط هم الذين
سيظهرون من خلال الحقائق الصعبة والأفعال
الأكثر صعوبة (٢٤)

وبالنسبة للمرأة ، فإن العنف السياسيى هو جزء من حلقة لا نهاية لها من القتل الأبوى الذى يُوَرِّثة الأب للابن والذى يتوقف فقط من خلال تفضيل التضحية بالذات على قتل الآخرين . أما بالنسبة للرجل المجهول ، جاء اختيارها ليؤكد عجزها وعدم وعيها السياسى ، وإن قيمتها الوحيدة للقضية الثورية تكمن فى كونها ضحية أو شهيدة ومن ثم ، تظهر نماذج رمزية مماثلة حتى فى تلك المسرحيات المعاصرة التى من الواضح أنها تسعى لتصوير المرأة ليس وهى تحتضن دور الجزار ، كما صورها برخت) (Brecht بكل بساطة ، ولكن لكى تأخذ لنفسها دور الجزار ، وفى مسرحية

هوارد برنتون (Howard Brenton) " العظمة " Magneficence
(صدرت في عا م ١٩٧٣) نجد إرهاصة التغيير الثوري وفشله يرمز إليه الحَمْل والاجهاض من جراء العنف بالنسبة لأحد الشخصيات الرئيسية في المسرحية وهي ماري،(٢٥) أما مسرحية (الاحتمالات) (The Possibilities لهواردباركر (Howard Barker) (صدرت عام ١٩٨٧) فنجد أنها تخلق عالما من الرعب حيث تؤدي غريزة الثقة والإنسانية عند المرأة إلى فتح الباب للإرهابيين الذين يقتلون زوجها وقد تعلمت أنه " لكي نبقى على قيد الحياة ، لا يجب أن نتعلم كل شئ كنا قد نسيناه ، وأن ننسى كل شئ كنا قد تعلمناه وأن نتغلب على الإنسانية المتأصلة في نفوسنا " وتحاول هذه المرأة تنفيذ هذا الدرس بمحاولة قتل طفلها ، لكنها لا تستطيع أن تقنع نفسها بفعل ذلك ، وإذا كانت الأمومة قد تم تصويرها كنقيض للقتل في هذه المسرحيات ، فإن مسرحية إدوارد بوند
(Edward Bond) العوالم "The Worlds " (صدرت عام ١٩٧٦) تظهر لنا نساء إرهابيات يحاكلين الأمهات محاكاة كئيبة وهن يُطعمن رهينّه مقيدة لا حول ولا قوة ، " إنها تحتضن الشخص الأبيض اللون وتدفع بطرف الأنبوب من خلال ثقب في غطاء الرأس إنه يأكل بينما هي تُمرضُة وترتب له ملابسه " ، (٢٦)

وكما يذهب "رينيه جيرارد " Rene Gerard , " وجوليا كريستينا Julia kristeva فإنه بالنسبة لأمثلة التضحية وإلقاء المسئولية على الآخرين التي نشهدها في الحرب وفي المسرح والتي شهدت تطورا في سبيل السيطرة على القدرة الهائلة للمنافس الذكر على الرد العنيف فإن تهديد القوة الجبارة والعنف المتفشي قد لا يأخذ وضعه الطبيعي إذ ا ما قامت بإثارة ذلك المرأة من خلال أسطورة الأم القاتلة المتوحشة التي ترمز إلى العودة إلى الطفولة حيث المساواة مع الجنس الآخر بل والعودة أكثر وأكثر إلى أن تصل إلى التحلل الذاتي المرغوب والمرهوب ، والذي يتمثل في ذلك

" المكان الخالى " (Empty space) الذى يسبق مرحلة الرمزية والذى يحاول المسرح وكل النشاطات الرمزية الأخرى أن تحتلة ،(٢٧)وبالنسبة لكريستيفا ، فإن هذا المكان الخالى الذى تسببت في وجوده الأم يعد أمرا يوتوبيا (٢٨) فى حد ذاته . وإذا عدنا إلى الإرهاب ، فاننا نجده معبرا أساسياً عن العنف الأبوي لكن فى شكلة الثورى ، فهو أيضا يحلم بإمكانية ظهور عالم جديد. وتهتم كل مسرحية من المسرحيات التى سنتناولها عما قليل بطريقة أو بأخرى بتورط المرأه فى الإرهاب ، وتحلل العلاقة بين العنف والسياسة في ضوء المفاهيم المتغيرة للأدوار المتعلقة بالجنس . فالجميع يدركون وجود " قنبلة فى عربة الطفل " وأن الدور الرئيسى لم يعد فى تحقيق استقرار فى العالم محكوم بعنف الرجل من خلال تطبيقه . كما نجدأيضا أن الثقافات والبيانات السياسية على اختلافها تستخدم قدرة المسرح على بناء العالم للتنبؤ بالميلاد المحتمل للعالم الجديد .

ويرى روب ريتش (RoB Richie) أن العنف الماضى والحاضر الذي يميز تاريخ أيرلندا الشمالية جعل كتابها المسرحيين يرجعون ثانية إلى " الأصول الملوثة للبحث فى جذور مجتمع مشحون بالنزاع والانقسام "،(٢٩) ويعد تجنيس الصورة البلاغية هنا أمرا ذا مغزى ونجد أن تحليل كل من الأسباب والنواتج الممكنة للصراع أدت بالمدافعين عن المرأة لوصف أيرلندا الشمالية بأنها " الأب المسلح " حيث تجعل عقيدة الرجولة العنيفة الأسلوب الوحشى المتبع في السياسة وفى المنزل على السواء أمراً منتشرا ولا يمكن فصله عن مجتمع يستمر فيه الفصل الجامد بين دور الجنسين بسبب ظروف اقتصادية، وأيديولوجيات المجتمع ،(٣٠) إن التاريخ الطويل للحرب بين الفصائل (Faction Fights)جنبا إلى جنب مع الصفات القومية المتأصلة والمخاوف الدينية والعدوان المتفشى فى مجتمع يتألف أساسا من الطبقة العاملة ، كل ذلك يؤكد وجود جمهور مؤيد لفلسفة پادريخ بيرس (Padraig Pearse) التى تقول بأن

"إسـالة الدمـاء قـادرة على التطهـيـر وأن الأمـة التى تفـزع من ذلك قـد فـقـدت رجولتها" (٣١) وكانت النساء فى الجماعات القومية ذات الولاء فى الماضى وحتى وقت قريب جداً تميل إلى أن يُنظر إليهن على أنهن بعيدات عن الصراع (٣٢) ومن ثم، فلم يَكُنَّ هدفاً للقتل بسبب خلافات عرقية حتى عندما كان لهن نشاط فى الجماعات شبه المسلحة فإنه قلما كن يلعبن دوراً قيادياً فى العمليات الإرهابية ، ولكهن كُنَّ عموماً مقيدات بنماذج تقليدية لمشاركة النساء فى الصراع الثورى كحمل الرسائل و تقديم المخابئ الآمنة للإرهابيين ومراقبة الموقف وكحيلة لخديعة الأعداء نرى إذاً ، أن تدخلهن السياسى قد وجه نحو العمل الجماعى فى المجتمع ، من التحذيرات الأولية إلى مبادرات السلام بين المذاهب المنقسمة باسم الأمومة الجماعية .

وبالرغم من أن أبرلندا نفسها كانت مسرحاً تم تأنيثه إذ ما نظرنا لأعمال ييتس (Yeats) مثل كاتلين حوليهان (Cathleen Haulihen) ، التى يخفى شكلها كأمرأة عجوز الجمال المغرى الذى يلهم الشباب ويدفعهم للقتال ، نجد أن التضاد بين ابتعاد الإناث عن العنف وبين العدوان بالكلام وباليد الذى يمارســـه الرجـــال بخيَلاًء كان ولايزال تقليداً مسرحـياً أيرلندياً منذ " أوكيزى" , (O Casey)إننا نرى سلطة الأم ضد من سيصبحون رجالا أشداء ولكننا نرى أيضاً أو بشكل مماثل ، شخصية الفتاة الشابة التى تقع ضحية للعنف الذى يمارسه الرجال ، كما يتجلى ذلك فى ذروة أحداث مسرحية " ظل رجل مسلح " (The shadow of A Gun- man) وقد بحثت بعض المسرحيات الحديثة التى تؤلفها النساء المعانى الساسية لهذة المضامين الجنسية المعروفة ، فمثلا فى مسرحية " اللاهون " (Joyriders) (صدرت فى عام ١٩٨٧) لكريستينا ريد (Christina Reid) فإن اللحظات الأخيرة فى مسرحية أوكيزى O Casey استخدمت كإطار للحركة مما يوضح عبث مثل هذه الأكلشيهات الرومانسية كحَل للمشاكل اليومية الحالية فى أيرلندا عن طريق دمج الأم والفتاة التى أغويت فى

شخصية واحدة مثيرة للحزن والأسى، سقطت تحت وابل من النيران . وفى محاولات آن ديفلن(Ann Devlin) الاستقصاء عن " الأصول الملوثة " Polluted Origins للعنف الأيرلندي ، والذى يهتم أيضا بدور االأم ، إن هذه المحاولات تستهدف أيضا التحرى عن الدورالنفسى الجنسى لحياة النساء اللواتى تأخذهن الصراعات وكما توضح هذه الجملة ، فإن الشخصيات النسائية التى ترسمها هذه الكاتبة يوصفن بأنهن الضحايا السلبيين لتاريخ لايستطيعن التحكم فيه ، حتى عندما يِكُنَّ هُنَّ أنفُسُهن العامل على الإرهاب العنيف ، وهنا يأخذ موضوع الخيانة الذى يعتبره لا كور (Laqueur) كأحد الملامح المميزة لأدب الإرهاب التى غالبا ما تكون لصورة حبكة ميلودرامية " كشيطان محب " (٣٤) Demon Lover والذى يستطيع أن يستحوذ على ضحاياه ، ومن هنا فإن العنف الذى تغذيه العقيدة من الممكن تتبعه فى التهويات الجنسية كما فى السياسة الجنسية لشخصيات الكاتبة .

وبالنسبة للنساء وفى مسرحيات ديفلن (Devlin) فإن تاريخ أيرلندا يعدّ حلما كئيبا بالعنف يبدؤه وينفذه الرجال ، كليا فى " العمليات المتعمدة التدريجية " التى " تشق طريقها خلال الجوانب المظلمة من حجراتنا " ومثل الطبيب النفسى . (٣٥) (والقاتل الذى يدفعه الجنس الى ارتكاب خطيئته) فى المسرحية التلفزيونية " امرأة تنادى " (A Woman ...) (والتى قدمت فى القناة الثانية لهيئة الإذاعة البريطانية - BBC - عام ١٩٨٢ ، ونشرت عام ١٩٨٦) .

نجد الشخصيات مفعمين بالحساسية تجاه " طغيان الأحلام أو قوة الأحلام على سِحر الحياة : يجدون أنفسهم مدفوعين للسؤال :

" لمن هذه الأحلام التى نحلمها ! " " ما هو الدخان المميت الذى يتم استنشاقه بدون دراية من النار البعيدة " : إن الألم الذى نشعر به هو ألم حقيقى ، نحن نعرف ذلك ، إنها تمنع تنفسنا إننا مصابون بالعدوى وسنبقى كذلك ، إن أزمتنا قد مضت لكننا نستمر فى أن نحلم " (٣٦)

إن " فين " (Finn) فى " تسـميـة الأسمـاء " (Naming The names)
وهى المسرحية التى عرضها التلفزيون والإذاعة وأذاعتها القناة الرابعة لل BBC عام ١٩٨٦ والقناة الثـانيـة لتلفـزيون BBC عـام ١٩٨٧) ، نجـد أن المؤلف دفلن) Devlin) يصور هذه الشخصية التى تواجه قدرها باسم الرجل البطل فى أسطورة وتصبح عاملاً نشطاً فى الجيش الأيرلندى الثورى تستطيع فقط أن " تلمح ما تحركة الرؤية القدرية فى النموذج الأسود يعيش العنكبوت" . ولأنها تم الأمساك بها مثل الذبابة فى إطار تاريخ يرجع إلى طفولتها فى حكايات جدتها عن بعث المسيح ، وقتها فقط تدرك ماذا كان دورها فى نهاية الأحداث الدرامية المتتابعة ونجد" فين " ، وبعد خيانة حبيبها البريطاني لها ، تقوم هى فى المقابل بإغواء شاب بروتستانتى وقعت فى حبه واستدرجته فى شَرَك الاغتيال ، إن كوابيس الاختناق والشنق لتَتَجَسَّد فى نوبات صرع وتورط سياسى يُرى كشىء لا ينفصم عن التورط الجنسى ، يتمثل فى عدد من الأبواب المتتالية الموصدة وهى ترى فتى فى الحديقة العامة الغَنَّاء التى تُنبتُ أزهارها بالعزف الموسيقى ، والتى يلعب الأطفال فيها ، ويتدفق الماء - تجد فيها مكان لقتل ضحيتها ، وهنا تنتهى المسرحية بفين " وهى تلجأ ، تحت وطأة التحقيق " إلى لعبة كانت تلعبها أيام طفولتها وهى " تسمية أسماء " شوارع بلفاست BelFast ، وهى التى ، فى حد ذاتها ، تحيْى ذكرى الماضى الإمبريالى العسكرى وتحمل شفرة متاهة التاريخ العنيف الذى يبدو أنه لا يوجد منه أى مهرب.

وفى مسرحية " دفلين " Devlin "نحن وحدنا " (Our selves Alone)
(صدرت عام ١٩٨٦) نجد أنفسنا أمام مخرجين اثنين فقط : إما النفى أو اللجوء للأمومة كمحاولة لكسر دائرة العنف القبلى عن طريق تغيير التجارب التى تشكل عقل الطفل .

يَستخدم الحيز المنزلى الخاص " والذى نجده مرة " فى الشوارع ومرة فى السياسة ، والقدرة على الملكية الشخصية وخاصة الجنسية ، بالإضافة إلى الخيانة لتقويض قضية

" الجنس " (فى تفريق بين الذكر والأنثى) مؤكداً على أنه " لا توجد اختلافات بين شخص وآخر ".

ونجد ثلاثة نساء وُلدن أو ارتبطن ارتباطا وثيقا بأسرة أيرلندية ثورية تحت حكم أبوى ، ينفقن حياتهن فى خدمة الرجال الذين يكونون إما فى السجن أو على علاقة بنساء أخريات وعلى الجانب السياسى الخاطئ ، فجميعهم بهذا المعنى "مُحَبَّات شيطانات" (Demon Lovers) تخفى الخيانة الزوجية على الأفضل أو على الأسوأ عَنف وخيانة شخصية وسياسية . فوجود النساء لا يكون فقط مظلما متسعاً لظلال الرجال المسلَّحِيْن ، لكن لجميع الرجال الآخرين الذين تسيطر النساء على حياتهم منذ الطفولة :

لقد ترعرعنا بجانب المدفأة ، واسغرقنا فى النوم فى أسِرَّة بجانب المدفأة ، لم نهرب من شىء ولم يهرب منا شىء ، أنا أتمنى أن أعود مرة أخرى ، وبطريقة ما أخلص نفسى من هذا الشخص المظلم الذى يحوم حول حافة مرقدى - رجل دين أو رجل شرطة لا أستطيع أن أحدد ، إن ذاكرتى لا تسعفنى ..أغلب الحجرة تبدو مظلماً وتأخذ فى الإظلام أكثر وأكثر كلما مر الوقت ... فى الدقائق القليلة الأولى عندما بدأت أشق الطريق الخطأ .

المتحدثة هى جوسى (Josie) وكانت تعمل مراسلة فى الجيش الثورى الأيرلندى (IRA) ، والتى أرادت يوماً ما أن تأخذ نفس المخاطرة مثلها مثل الرجال، ووضعت قنبلة فى عربة لكنها الآن " فقدت غريزتها للقتل وتعتقد أن سحق الجنين يعد أمرا تراجيديا " إنها تحمل طفلا من رجل إنجليزى يتضح أنه جاسوس ، وترفض " جوسى" أن تجهض جنينها كما يطلب بروفو (Provo) أخوها ، وهكذا لا تجد بديلا عن أن تقبل حماية الأب الذى حاولت أن تفر منه متأكدة أن هذا الطفل أيضا سينمو فى الظلال .وبالنسبة " لفريد " (Frieda) فهى تطمح أن تصبح مطربة ، تعيد كتابة الأغانى الجمهورية الكلاسيكية من وجهه نظر المرأة . يختنق صوتها ويخمد

يسبب الرقابة التى تهتم كثيراً بالعقائد من جهة ، وبسبب حبيبها البروتستانتى وماركسيته التى لا تمنعه من إهانتها جسدياً وعقلياً . لَيُبْقيها كملكية جنسية خاصة به . وكما في " تسمية الأسماء " فإنَ هذا الامتلاك الشخصي والسياسى له أغراض جسدية . وأما بالنسبة لدونا (Donna) فإنها تركت زوجها وطفلها في سبيل رجل فرضَ عليه توجهه الإرهابى أن يبقى فى السجن أغلب سنوات عمره معها .

ونجد أنها تعاني من أزمة ربو كما تراودها أحلام بأن الشيطان ، وهو معشوقها الغيور ، يحاول خنقها ، وتتذكر جميع النساء اللواتى فقدن أمهاتهن أن هذه الأم كانت يوماً ما تحميهم ، لكن ابنة دونا ، والتي تقطن فى بيت دائما ما يتعرضن للتفتيش العسكرى تحلم أحلاما طفولية وتصحو بالليل من جراء هذا ، إن الأمومة ليست بالشيء الذى يحتَفَى به كمأوى آمن ضد الأخطار ، لكن يُرى غالبا كقفزة عمياء إلى نوع آخر من الظلام ، " لقد أحسست لأول مرة بتحرك الأشياء ، إنه القدر المحتوم . وقد ظننت ، لا ، لن أقاوم مرة أخرى ، إننى فقط سأرضخ "

إن الاحتفال الحقيقى يأتى فى الحظات الأخيرة من المسرحية عندما تتذكر "فريدا" الصورة زمن الحرية ولّى منذ أمد بعيد ، وعندما نرى حفلة شواء فى ضوء القمر بجانب البحر حيث تهرب البنات الثلاث من الرجال الدين يتجادلون حول النار وتسبحن عاريات فى المياة الفسفورية المتلألئة الهادئة . إن البريق الغامر لهذا النموذج الأصيل المتفرد للعنصر النسائي يقف جنبا إلى جنب مع الدخان المميت للنار المتقدة التى تدور مناقشات سياسية من حولها تزداد قسوة وتهدد بالفرقة بين الجماعة ، إن هذا التذكر لوجودنا " وحدنا بمفردنا "(ourselves alone) هو المَفَر من ملكيّة الرجال القاسية قلوبهم ومن تاريخهم . وفى جومن " الكُرْه الدفين ، الذى يتأجج فى حفرة صغيرة " فى أيرلندا الشمالية ، نجد رجلاً يعتاد على ضرب زوجتة ويُسمّى بوبى ساند (Bobby Sand) يغدو بطلاً عندما يموت شهيدا فى سبيل القضية التى يؤمن بها . كما نرى أن مسرحيات ديفلين تأخذ مسارا مضاداً لتحليل ييتس (Yeats)

بأن التعصب شيء داخلي ينشأ في رحم الأم ، وبدلاً من ذلك تجعلنا نشاهد " تأثير ما رأينا من خلال قضبان السرير أو ما سمعنا في جانب من جوانب حجرة الأطفال التي ساهمت في جعلنا على ما نحن عليه الآن .(٣٧) وبالرغم من ذلك ، فهذا التأكيد على الشخصية يترك التجنيس التقليدي للعنف السياسي كما هو بدون تغيير ولا تبديل . إن غريزة عدم العنف عند النساء تتصل بأنوثتهن ، وعلى الأخص ، بأمومهن.

إن النمو البارز لدور النساء في الإرهاب الأوروبي في السبعينيات قد تحدى هذه الشكوك . ونجد أن شخصا من أمثال أولريك مينهوت (Ulrike Meinhof) وهي كاتبة مسرحية كتبت عن ثورة نسائية عنيفة كما أنها أم مستعدة للتضحية بأولادها في سبيل صراع ثوري ، قد حَضَّتْ على التجربة مستخدمة نماذج غير طبيعية . كما نجد أنه في عمل من أعمال فرانكا راما Franca Rame)) وهو مؤد إيطالي كما أنه يعد من النشطاء اليساريين وأيضا في أعمال الكاتب المسرحي الألماني الشرقي هاينر موللر (Heiner Muller) ، أصبح الإرهاب محلاً لتحري العلاقة بين الرجل والمرأة (٣٨) تلك العلاقة التي نتج عنها من ناحية ... إعادة صياغة نماذج تقليدية عامة للتأثير الثوري ، ومن ناحية أخرى ، انهيار أشكال طبيعية للتقدم والذي يبعث على اتخاذ رؤية متشائمة تُفقد صاحبها الأمل في حدوث أي تغيير جذري .

وإذا ما كانت مسرحيات دفلين ترسم صورة عالم سياسي خارج سيطرة النساء ، فإن ثلاث من منولوجات رام (Rame) وهي إيو (IO) (وهو المعنى الإيطالي لكلمة أنا) أو ليريك (Ulriku) ، وجريدو (Grido) (وتعني الصحبة) (وقد تم عرضها الأول عام ١٩٧٧) ثم أصدرت عام ١٩٧٨) وأيضاً في " أخبار الغد " (Tomorrow News) (١٩٧٨) والأم (La Madre) (والتي عرضت لأول مرة عام ١٩٨٢ ونشرت عام ١٩٨٣) . (٣٩) ففي كل هذه الأعمال نجد أن رام يدمج القوة المسرحية والسياسية لإعادة اختبار أدوار المرأة بدقة . وبالرغم من

أنها هى التى قامت بكتابة سيناريوهات أول مسرحيتين بالتعاون مع زوجها داريو فو Darie Fo فإن رام هو الذى قام بتطوير هذه السيناريوهات عندما جاء وقت تأديتها على المسرح ، وبالفعل كَوّن جزءاً من الحركة الناتجة من الظل الفنى والسياسى الذى كان سيلتف حول المرأة ليُطعم استقلالية العرق النسائى الواحد . إنها تنعم بكل شئ فى المنزل من السرير إلى الكنيسة إلى ما تحتاجه النساء .

(بحذق) فمن الممكن مشاهدة هذه المسرحيات كنتاج للإرهاب الذى يسيطر علي مشاكل سياسية فى إيطاليا فى السبعينيات ، وعلى الأخص كنتاج للدور الرئيس الذى لعبته رام فى تنظيم " المساعدة الأخيرة " (Sorcosso (Red AID)

Rosso)من إنتاج شركة فوو رام المسرحية المسماة (La (Commune

والتى بدأت ونظمت تقديم المساعدات فى عام ١٩٧٢-١٩٧٧ لأسر المساجين الذين حُكم عليهم بدخول السجن بتهمة القيام بأعمال إرهابية ، كما بدأت هذه الشركة حملة مطالبة فيها باحترام حقوق الإنسان لهؤلاء المساجين وذلك للقضاء علي الظروف القاسية التي كانوا غالبا ما يعانون منها . وفي عام ١٩٧٣ ، وكتأثير مباشر لنشاطاتها السياسية ، تم إحراء تحقيق قضائي مع رام ، كما عانت من الخطف والاغتصاب والإيذاء الجسدي علي يد جماعة الفاشيين الجدد . وقد أعطاها كل ذلك تجربة بنت عليها فيما بعد مسرحيتها " الإغتصاب " (Lo strupo) (اوThe Rape) والتي فيها تقول انا لا أتحرك ، أنا لا أصرخ لقد ضاع صوتي ، وقد صدر هذا العمل عام ١٩٨٣ (٤٠)

لقد نشأت رام في أسرة من الفنانين المحترفين الجوالين الذين صانوا بعض التراث الكوميدي بقدرتهم علي الارتجال في مواقف متعددة وعلي الأداء الذي ينطوي على الإيماء ، والذي كان يتمتع بحرية التعامل مع الانفعالات المتغيرة لجمهور (٤١) وفى عملها مع "فو" غدا هذا النمط التمثيلي أكثر قربا للحركة عند برخت كما كان له القدرة علي قيادة الجمهور من خلال مناظير مختلفة (٤٢) ومتابعة لموقف ما كما لو كنا

نشاهد التغيرات التي تحدث عند التصوير بالكاميرا . وبالرغم من كونها من الناحية الفنية منولوجات ، فإن القطع في داخلها تعد ديالوجات ، حيث إن جميع الشخصيات المختلفة تبدو موجودة تماما في الصوت ، وفي الإيماءة والحركة ، وهنا تمنح المرأه دور المؤدي كما يؤذن لها باحتلال المسرح احتلالا تاما وفي نفس الوقت فهى لديها الفرصة لاستخدام بعض العناصر من الرجال بدون الحاجة للتنكر وراء الرجل .

وتستطيع رام في أدائها ان تتحكم في القناع النسائي وهي المقدره التي اكتسبتها من خلال تدريبها مع أسرتها وتجربتها كموضع لحملقة الرجل في العمل السينمائي . واذا كانت أفضل طريقة للتمثيل في تراجيديا بالنسبة لرام هي أن تأخذ بها إلى حدود كل ما هو ساخر (٤٣) فإن القدرة الراديكالية والثورية والتي تتمثل في التقاليد الشائعة للمرأه العدوانية الساخرة تتحول إلي وسيلة ليس فقط لمسرحة التراجيديا التي تتناول الإرهاب الإيطالي ولكن أيضا لتخيل حل يوتوبي ومثالي ممكن .

إن كلا من آيو ، أولريك ، جريدو ، وأخبار الغد ، والتي تستغل النظريات النسائية عن المرأة كضحية وكموضوع لنظرات الرجال ذوى الرغبة السادية ، نجحت مع ذلك ، في تحويل المرأه التي نراها إلى رمز للنصر . إن آيو و آولريك و جريدو ، وهي المسرحيات التى تم عرضها لأول مره لإحياء الذكرى الأولى لوفاتها وعلى حد قول مينهوف ، يظهرنها في زنزانة ستامهين (Stammhein) عشية يوم مقتلها ،وفي مقبرة الصمت ، الصمت الأبيض - حوض الأسماك "وهي المقبرة الخالدة التي تخصها ، نجد أن أولريك هو أنتيجون (Antigone) العصر ، وتتحول لغة الكلام نفسها إلى إيماءة للصراع ومقاومة التعذيب الناتج عن الحرمان الحسي والمراقبة الدائمة لأفعال المرأة . وتماما مثل الممثلة بالنسبة للجمهور ، فإن ماينهوف تعد مشهدا لسجانها :" إنني أراكم تسحقون أنوفكم في الزجاج السميك في حوض الأسماك حيث وضعتموني لأطفو، إنكم لتلاحظونني باهتمام وتستمتعون بهذا المشهد المثير "

ويعد المشهد شيئا محوريا للتحليل السياسي الذي يقدمه هذا العمل الأدبي

"للعالم الجميل " للرأسمالية : " لقد قمتم بتكوين عالمكم بألوان مبهرة ، وبإغراء الناس لاستخدام جميع الألوان المتصورة ... إنكم تقومون بتلوين حتي نسائكم ليظهرن كبهلوانات . إنكم تقدمون مشهدا عظيما للأمن ... لكن الخوف ، والخوف فقط ، هو ما يجعلكم بهذا الخبل والقسوة . ولهذا ، تحتاجون إلى مشهد لا يتوقف للصخب ، ولألوان نيون وللأضواء في كل مكان " . وفي مقابل إلغاء الهوية والكرنفال المزيف للدولة ، يبرز مينهوف المضطهدين الثوريين وهم يضحكون في نشوة كما يبرز الساحرة وهي تستخدم كل الطاقات الجسدية للمؤدي لاستجماع واستدعاء ضجيج خطوط الإنتاج ، وهنا يتردد صدى فوضى الرأسمالية ليتحول ضد الرأسمالية ذاتها من خلال فوضوية استخدام كل قوى الممثل الجسدية ، هذا الاستخدام الذي يتميز أيضا بالمحاكاة : " اضغط : Flmmttsss ... المطرقة : Blamm المحرك : Popopo ... الإناء : Ploch ... Ploch " .

وعلي الوجه الآخر ، نجد أن " أخبار الغد " تعمد إلى تخيل نصر جدى لصوت المرأه وجسدها عن طريق رسم طريق لنجاه إيرمجارد مولر Irmgard Moeller وهى التي كان ينوي زجها في سجن ستامهين والذي يكشف إعادة ظهور الإرهاب الزائف لدولة مستعدة لاستخدام أجساد مساجينها كأسلحة في حرب إعلامية لا ترحم . ومن خلال تقديم تجربة القتل الاكلينيكي الوحشي ، وهو ما يماثل في لحظة ما عملية الإجهاض - فان هناك شيئا يمكن مقارنته بمسرحية الاغتصاب وقوتها علي تدمير تقاليد المسرح المعروفة للتضحية بالنساء والمطالبة بالاندماج والالتحام مع الجمهور محتفظة في نفس الوقت بمسافة كافية بعيدا عن هذا الجمهور وفي نهايه مسرحيات أيو، آولريك ، جريدو ، نجد الأهميه السياسية للتأكيد علي تجربة المرأة تتلخص في إعادة كتابة ما قاله مينهوف عند الاستشهاد لمقولة ماو (Mao) إن ما هو أثقل من الجبل التيلاندي هو موت محارب الاجتماعي " : " إن موتى شيء هائل كالجبل .... الآلاف والآلاف من النساء قد رفعن هذا الجبل الهائل وتركنه يقع وهن يضحكن

ضحكات بشعة " . وهنا يتسم التقليد الكرنفالي للأداء بالتجسيد القوي بالإضافة إلى ما يشبه نموذجا لمسرحيه تحكي قصة شهيد ماركس كل ذلك يعطي تجسيدا قويا وحرفيا للرؤية اليوتوبية لثورة النساء .

وتجمع مسرحية الأم (la madre) بين الجاذبية المباشرة للتقمص العاطفي للجمهور وبين شطحات الفانتازيا " إنني " إنني لا أريد فقط إثارة انتباهك أكثر من هذا فإنني أريد أن أمتلك تخيلاتك : ونظرا لاعتماد هذه المسرحية على شهادات نساء ساعدتهن منظمة " المساعدة الحمراء " (Sor cosso Rosso) . فإنها تقوم بمسْرَحة الحالة التي نجد فيها الأم تعرف من نشرة الأنباء التلفزيونية أن ابنها إرهابي نتيجة لذلك تتوقف عن أن تصبح صندوق رسائل Lettr -Box لأفكار المجتمع وتتحول إلى شخص قادر في الحلم . علي الأقل أن يقوم بعمل حاسم .

وعلي عكس المسرحيات الدرامية التي تتناول الحال في السجون التي تبدو ضيقة ومخيفة على شكل متعمد ، فان مسرحية الأم La Madre تستخدم بناء مكانيا وزمانيا متنوعا لتقديم صورة الارهاب بكل تعقيداته ، وذلك لإيقاظ الشعب الإيطالى وتعريفه بالقمَع الذي تمارسه الدولة وجعل هذا الشعب يدرك أن الإرهاب ليس إضرابا عقليا لكنه نتاج منطقي لمجتمع عنيف مريض .إنه في الحقيقة مسلك عنيف في التاريخ السياسي عبر السنوات القليلة الماضية تراه الأعين الساذجة في شكل الإيقونة المحوريّة في الثقافة الايطالية ألا وهي الأم : من المحتم إذاً أن تبدأ الأم بإلقاء اللوم على أمومتها الضعيفة : " لقد أرضعته من ثديي واحتضنته ، لكنه أصبح عنيفا ، وبالرغم من ذلك ، وبالتدريج ، تبدأ الأم في تتبع العلاقة بين الفشل المتكرر للمثاليات الثورية في الستينيات ، ممثله في فتاة فيتنامية صغيرة تقف حارسة لطيار أمريكي ضخم الجثة ، وفي الرحوع العنيف للفاشين الجدد في السبعينيات ، وبين التوتر الاجتماعي الذي يتمخض عنه إدمان المخدرات والإرهاب بين الشباب . وفي النهاية ، وعندما تقوم بزيارة ولدها في السجن ، تواجه الأم بدليل على وحشية الدولة من خلال

إجراءات التفتيش الذاتي وضرب السجناء وأخيرا فإنها تحكم بأن أولاد السفاح هؤلاء الذين أدخلوا أسطورة الأمومة إلى حيز الوجود يحاكمونها هي وابنها . وعندما تعطى هذه الأم الفرصة لإجراء صفقه في مقابل تسمية الأسماء ، أيه أسماء ، لتبقي على استمرارية عمليات البحث عن الخونة وتعذيبهم ، تتساءل الأم بسذاجة عن الخطر الذي ينجم عن اضطهاد الأبرياء ، ومثل " أليس "(Alice) في بلاد العجائب تتسبب في إفساد الإجراءات القضائية . وفي النهاية عندما تستطيع أن ترى ما وراء المظهر الكاذب بالنظر إلى جسد ابنها المعذب ، تقوم بتسليم جسد ابنها للسلطات مُؤْذنةً بالنهاية المفجعة لهذه المسرحية : " لقد أمسكته بقوة ... لقد خنقته " ومن خلال قمة الإدماج بين ميديا (Medea) (وهي منولوج آخر من منولوجات رامي) وبيتا Pieta (وهي كلمه إيطالية تعني التقوى) يستخدم رام صورا إنسانية تقليدية لتدمير أسطورة الأمومة وتناولها من خلال حالة امرأة مقهورة لا يمكن أن تخفى دوافع العنف التي تَعْتَملْ في نفسها ويرى ديفيد هرست David Hirst أن هذه المسرحية تعد نقداً للجناح الأيسر وسياسة التحدى من غير المتوقع أن تؤرق الجناح اليميني (٤٤) وبالرغم من ذلك ، فإن مختلف الرؤى التي تتناول الأنوثة ، وليس الرفض للراديكالية ، هي التي تشكل إدراك رام لعدم كفاية التحليل الماركسي والحاجة لتنظير وإدراك ثورة النساء والرجال على السواء .

وكما يذهب بعض النقاد ، فإن هذا العمل ا لأدبي يعد " صرخات مباشرة من القلب بدون أى وسيط من أدوات العرض الدرامي (٤٥) الذي " يتجاهل أهمية الجدل الفكري " إن العاطفة حقا شيء حيوي لعمل رام ، لكن التحكم الجمالي والفني في هذه المسرحية بجانب ما لها من نماذج التجارب النسائية المختلفه في محاكمتها لتسلط الرجال يجعل منها فنا مسرحياً اكثر صقلا وحدة مما نراه في هذه التعليقات . ونجد رام، في أعمالها الأدبية المرتبطة بالإرهاب ، من خلال تأكيدها علي الأخص علي التجارب الأنثوية للاضطهاد والمقاومة وتراجيديا وعبث العنف السياسي - نجدها تعطينا تحليلا

يخلق علاقة جدلية بين التحليل السياسي والشخصي .

ويعد كل من أولريك مينهوف وميديا محورين لمسرحية " آلية هاملت Hamlet machine والتي كتبها هنير موللر Heiner muller وصدرت عام ١٩٧٧ ، ولكنهما تم استخدامهما لنكران وجود إمكانية للثورة أكثر من تمثيل هذه الامكانية . إن مسرح الإرهاب عند موللر لا يتخلى عن الدراما الأوديبية التي تعتمد علي الضحية السيكوباتية ، ولا مسرح برخت الجدلي ولكنه أكثر من هذا يقوم بفصلهما وتحويلهما إلى نوع جديد للمنظر الأدائي المنفرد الذي يقاوم عن عمد التكوين الإدراكي .... والذي لا يمكن تقليله ليصبح استعارة ذات بعد واحد إنه يربط الصور معا بعنف وبطريقة انيشتياين السينمائيه للمونتاج وبطريقة الشعر الإليزابيثي كنوع من الدفاع المرئي ضد الحقيقة السريعة التغير .

وفي عشية " قرن أورستس Orestes والكترا Electra ، الذي يطل برأسه هو ما جعل أوديب يبدو كوميدياً ، تقوم مسرحية آلية هاملت . بمعنى من المعاني ، بِمَسْرَحَة الافتراضات الجدلية لهيلين سيكوس Helene Cixaus : " وافترض انه لن يكون هناك أورستس بعد الآن ؟ وافترض أن اليكترا ستقتل ؟ ماذا سيحدث لو كانت النساء قد استولين علي السلطة من الرجال وحصلن علي الصولجان والخنجر . إن هذا سيعني أن هناك قدرات ذكرية في النساء وإن عهد الأمهات لم يمت بعد وأن القوة قد تأتي ثانية من ناحية مدفأه الآم (٤٦) وعموما وإن هذا يحدث في بعد واحد من خلال إعادة كتابة الانتقام التراجيدي الأوديبي الأوريستاني لهاملت كدراما لم تعد تحدث جنبا إلى جنب مع الثورات والتي نجد فيها أوليفيا تتحول إلى البطل الحقيقي وتظهر وهي كنقد لحياة هاملت. ووسط حطام أوروبا المنظر الذي يشتم منه رائحة الموت والذي يظهر فيه الفساد والحطام التكنولوجي الذي ليس له من غد ، نجد كتاب "فرويدي" يتقارب مع إرهاصات فشل الثورة في المجر . ،من هنا تقارن تحطم صوره الكاتب عن طريق الممثل " الذي يلعب دور هاملت " والذي يرفض القيام بهذا الدور مع

الانقضاض علي الشخوص الأسطورية للفكر الشيوعي : ماركس ، ولينين ، وماو، عن طريق قيام ممثل شخصية هاملت بارتداء العتاد الحربي لوالدة الفقيد .ومن ثم ، فإنه إذا ما كانت مساحة المسرح تعد مشهدا للخراب من البداية ، فإن الحركه تتكون في أغلبها من فصول أخرى من الدمار . لقد حطمت أوليفيا " أوروبا النساء" : كمشهد " حجرة هائلة " تبالغ وتحاكي الخلفية المنزلية المعتادة للدراما الطبيعية حيث تمثل سيناريوهات عن التضحية بالنساء. إن صور النهاية تتناول شتاء نوويا وبحرا ميتا حيث تنجرف فيه الأسماك والركام والخشب والجثث .

إن تبادل الأدوار والأثواب يطفو على السطح أحيانا كموتيف مرئي بدون أن يطلق العنان لأي طاقات شعورية للتغيير الحقيقي إن الممثل الذي يلعب دور هاملت لا يرفض فقط أن يمثل بأي معني من معاني هذه الكلمة فهو يرفض رفضا مبدئيا عتاد المحارب المخيف الذي يمثل الرجولة إنني أريد أن أكون امرأه إنني لا أريد أن أقتل بعد الآن ويدخل في ملابس أولفيا وتتوقف شخصية أوفيليا والتي تحاكي أولريك التي هي أيضا زوجة موللر التي انتحرت عام ١٩٦٦ بعد استريتيز ساخر تتوقف عن قتل نفسها وتتحول إلى المنتقمة الكترا / أوليرك " إنني أدمر ساحة الحرية التي كانت منزلي إنني أمشى في الشوارع ملتحفة بدمائي" .

ولكن موللر نفسه ينظر إلى العمل علي أنه طرد للكابوس ، بدلا من كونه رؤية للعصر الطويل الأمد إنه يراه كوصف لأمل مشلول كمحاولة لإظهار اليأس حتى يترك ولا يلقى إليه بالاً ولا عندما تنطق المرأة بآخر كلمات المسرحية نراها وقد شلت أصيبت بشلل واقعدت على مقعد متحرك ونراها ملتفة بشاش طبى وضعه لها الأطباء الذكور " هذه إلكترا تتحدث باسم كل الضحايا أنا أقذف بعيدا جميع الحيرانات المنوية التي تلقيتها إنني أحول اللبن بثديي إلى سم زعاف وأعيد الحياة التي تمخضت عنها وأخنق بين ردفي الحياة التي ولدتها إنني أدفنها في رحمي لتسقط فرحة الخنوع ويحيا البغض والاحتقار .

والثـورة والموت وعندمـا تمشي خلال حـجرات النوم حاملة سواطيـر الجزار سـتعـرف الحقيقه".

وبالنسبة لآخر جملة ، فقد تم اقتباسها من كلمات امرأة قاتلة أخري وهي سكويكي فـروم Squeaky Fromme التي سـتـصـبح قـاتلة الرئيس وعـضـوا لجـمـاعـة المانسـون Manson والمعروفة لقتلها للـممثلة شارون تيت Sharon Tate والتي كانت حبلى حينذاك - فإن هذه الجملة تفسح المجال لأي تنبؤ لحكم النسـاء وكـما يوضح بوني مـارنكا Bonni Merranca فان أجسـاد النسـاء تكوِّنَ معـا مناظر طبيـعيـة يوتوبيـة ومسـتـعـمرات مـحطمة ، وحفر سوداء ترغب في التهام الأجساد كل ذلك نجده في اعمـال موللر لكن كالطبيعة دائما ما يمثلن أيديولوجية الأنوثة الخالدة التي تتـمثل في السلبيـة والقدرية (٤٧) وهنا فإن قدر الأمومـة هو أن تحطم أو تتـحطم أو كـما ردَّ هاملت فإن النسـاء يجب أن يعزلن - حيث يبدو العالم بدون أمـهات إننا نسـتطيع أن ندمج بعضنا البعض في سلام وهدوء .

وإذا مـا كـانت الأمومـة هنا مـرادفـة لعدم العنف ففي مقـام قادم تظهر "أيقونة مريم" بقلب توخزه آلام الأمـومـة وقـد تم اسـتـبداله بثـدي سرطاني يشع كـالشـمس بالانفـجار النـووي إن انقـلاب أوفـيلـيـا من الميـلاد إلى الذبح يتـحـول إلى خطوة أولى ضـرورية لإحداث ثورة في الوضع القائم وإلى علامة أخرى علي فقدان الأمل .

ويري مـارنكا أن موللر قد وضع النسـاء علي مسـرح التـاريخ في أدوار فريدة القوة والتـأثيـر وجعل أولريك مـينهـوف الأنثي البطلة في الدرامـا الأخيرة للعـالم البرجوازي لكنه في الدراما حيث لا توجد مادة تاريخية لديالوجات حقيقية فإن المونولوج المنفصل لأوفـيليـا وهاملت لا يوضح ببسـاطة أن النسـاء قـادرات على العنف ولكن أيضـا الرجال الذين لايزالون يرغـبـون في الذوبان في الأم وهذا الذوبان الناتج عن الأم كـمـا يريدون الذوبان في الأرض التي تمثلها هذه الأم أما الأم الميديّة التي تمثلها رام فهي توضح الناتج السـيـاسي لأسطورة الأم التي تـسـيطر علي أعـمـال مـوللر إن إعطاء الأنـثي (الدور)

البغيض القادر علي تدمير الحياة لا يبدو في النهاية كطريق إلى الثورة ولكن كنوع آخر من تبادل الأدوار في سبيل السيطرة ، كنوع من تبادل الأدوار الذكرية التى تصل إلى مرحلة المحاكاة الساخرة وهو نوع من إلغاء التجنيس الذي ترك مظاهر حاسمة من الرجولة بلا أدنى تدخل منه على حالها والذي لا يستطيع أن يستبقي أي مظهر من التحول الأساسي الذي يتطلبه إعادة ولادة العالم أو المسرح .

وفي مسرحية تريفور جريفيت Trevor Griffiths أحلام حقيقية " صدرت عام ١٩٨٧ وهي التي أعيدت كتابتها للمسرح بعد أن أخذت عن رواية ثوره في كليفلاند لجيرمي بيكسرJeremy Pikser ، نجد أيضا أنها قد استوحت من جماعة إرهابية تحكمها النساء وكانت مشتركة في سرقة نياك برنكس Nyack Brinks لعام ١٩٨١ (٤٩) إن العلاقه بين الرجل والمرأه اليوم قد عادت مرة أخرى لتصبح مركز الاهتمام بالنسبة لتحليل كاتب مسرحي رجل ، ولكل من المظهر والوسيلة للثورة مثل ما يحدث في أعمال موللر ، فإن التداخل في النصوص عند حرفيين قديرين كنموذج لنقد ذاتي للرجل .إن النمط المسرحي المختار ، مع ذلك يعد نوعا من الطبيعة التي تم صياغتها بطريقة ساخرة . حطمها خطاب مباشر وغير خادع للمنولوج الداخلي وتستخدم المنزلية الداخلية ، وحيث تستخدم خلفية المنزل والتفاصيل البيئية المحيطة لاستقصاء تأثير التضادات " الطبيعية " المزودجة للجنس (الذكر والأنثي - المترجم) على مثاليات الصراع الثورى الوجودى . إن مسرحية }" أحلام حقيقية " توضح عواقب " ارتداد الحرب " علي السياسات الثورية لكل من الرجل والمرأة ،لكنها بالرغم من ذلك أبداً لا تتساءل عن المنزلة الأولى للاستعارة ذاتها التى تحمل فى طياتها الجنوح العسكرى .إن مثل هذا النقد يعتبر شيئاً أساسيا لعمل الكاتب المسرحى كاريل تشرشل Carlyl Churchill . لقد كان تناول الإرهاب فى عدد من مسرحياته دائما ما يأتى فى سياق العلاقة بين العنف الشخصى والسياسى والتكافؤ المعقد بين نماذج السيطرة عند الدولة والعنف المضاد والتدمير الذى تثيره تلك الدولة (٥٠).

ونظرا لأنها مدافعة عن المرأة ، فإنها تسعى لأن " تتجنب خطر الاستقطاب الجامد للنساء كمسالمات وللرجال كعدوانيين ، عن طريق وضع " قدرة كلا الجنسين على العنف" في الدراما (٥١). إن مسرحية ا إعتراضات على الجنس والعنف (Ob-jections to Sex and Violence) والتي صدرت عام ١٩٨٥ ، وتمت تأليفها قبل مجيء" فصيلة الجيش الأحمر" (Red Army Fac-tion)، أو قبل أن يصبح لجيش التحرير الأيرلندى عمليات هجومية مستمرة ، تستكشف العنف الثورى الفوضوى من خلال انخراط النساء في جماعات مثل " اللواء الغاضب " أو " جيش التحرير السمبيونى " (٥٢). وعلي الرغم من ذلك ، فكلما يقترح الاسم الجديد المفضل الآن للمسرحية وهو " الخبز والسيرك ، فإن المسرحية تهتم ب " الضوابط المخففة " التى يستخدمها المجتمع للإبقاء على حالته الراهنة كما هى والاستجابة إلى مشهد المعاناة . وتدور أحداث المسرحية التى تتألف من فصلين في بيئة للمشاعر الأنثوية الدرامية ، على شاطىء البحر ، بين المد والجذر ، وهنا تختلط جماعات متباينة من الأصدقاء ، العلاقات ، والغرباء بعضهم تم تصويره تصويرا طبيعيا والآخرتم رسمه عمداً رسماً مثل الكارتون وذلك فى إطار سلسلة من المقابلات السببية والعنيفة ، ومن الواضح أن البناء المفكك للمسرحية ينحدر بها إلى هُوة التفاهة ويمكن أن يجعل الشكل الذى يشبه الكورس ينظر إليه علي أنه مجرد شكل من أشكال الرايخ (Reichian) تلك التى تربط بين الجنس والعنف .

ويتجادل إريك وجول الحبيبان الهاربان بعد ارتكابهما لعمل إرهابى غير معروف حول استخدام العنف فى سبيل إحداث تغيير ثورى :

" ماهو الاختلاف الأكثر وضوحاً الذى تقدمه ؟ لا شيء إلا بعض الحطام والفرقة بين بعض الناس الذين لا يمشون معاً الآن والذين كانوا يفعلون ذلك فى السابق تغمرهم بعض السعادة . " إن سياستهم قد نبعت من التجارب التي غالبا ما تكون مخيفة والمرتبطة بالعيش والحب في وجود زوجين آخرين في منزل جماعي . ولغرض الحياد عن

التطرف الناجم من بعض العلاقات ، يحلم إيريك بثورة تنطلق شرارتها ببساطة من عمليه التغير في نفس الشخص وفي نفوس الآخرين : " لماذا لا أستطيع أن أفكر في حياتي وكأنها تنفجر ببطء في حياة الآخرين في طريقة غير مؤذية لهذه النفوس . ولكن ، إلى حد ما ، مغيرة لها ". وفي المقابل ، تحاول جول أن تقنع أختها آني وحبيبها فيل ، واللذان تقوم بعض الأعراض الجسدية بالإضافة الي عدوان كليهما علي الآخر بكبت مشاعر الغضب والإحباط التي تفور في نفسيهما ، بأن ينتقما بعنف من الرؤساء الذين يروننا جميعا كمجرد أشياء .... ولا يلاحظوننا إلا إذا تعرضنا للأذى " ، ومع ظهو زوج جول السابق تيري في نهاية المسرحية وهو الشيوعي المخلص الذي يقوم الآن برعاية طفلهما ، يطفو علي السطح الصراع بين التحكم ، أو بالأحري التحكم الذاتي المرتبط بالحركة الثورية وبين الفوضوية الموالية للعنف الذي يميز الرغبة الإنسانية :

جول كيف حال حياتك الجنسية هذه الأيام

تيري : علي الهامش .

جول : نعم كما أن العنف علي الهامش

تيري: نعم إذا أحببت . إن كليهما يشتتان الذهن على العمل الواحب القيام به . إنهما ثانويان يسببان الارتباك .

جول : يجب أن توليه مزيدا من العناية .

تيري : بل يجب أن يأخذ حيزاً أقل من إهتمامي .

وتتبدى أمثلة أخرى للقمع في الربط الشاذ بين كاريكاتير منزل ماري الأبيض بالوميض النمطي المنبعث من المعطف المتسخ الذي يقي من المطر . وطبقا لمثال من هذه الأمثلة فإن " الخدمات العامة يجب أن تجبر العامة " علي اتباع الفضيلة ، بينما يرى مثال آخر أن " خدمة الانسان لذاته من الناحية الجنسية قد تعني أنه يستخدم القوة ".

ونرى عانسا عجوزا يساورها القلق تتجول بين التلال بحثا عن مكان للقاء جنسي كانت قد رفضته منذ زمن بعيد . وعندما تسألها جول عما ستفعله بالمتفجرات - وذلك

في إشارة واضحة لمواضيع الانفجار والنشوة الجنسية وتدمير الذات ، وهي المواضيع التي جابت أطراف المسرحية - ترد العجوز سألقيها - سألقيها - لا سأمسكها جيدا (هنا تضع يدا ما على عضوها التناسلي) أخيرا . وبعد ذلك نرى فيل ، وهو الذي حاول مرة أن يطارح جول الغرام والذي ما يزال يرغب فيها ، يتجاوب مع حثها إياه " لقول لا " للنظام ، ويلقى مزيدا من الوقود علي النار وهي منحنية ناحيتها . ويتقابل الدافع لرؤية كيف تحترق الأشياء مع العنف البارد الجبار الذي يمثله تيري ويدافع عنه والذي سيدفعه ، كما تقول جول أن يغتصب فقط عندما يصدر له الأمر بذلك ؛ ولكن عندما يؤمر فإنه ، يقوم بهذا الفعل كاملا .

إن المسرحية تقاوم الاستنتاجات تماما كما تقاوم اتساق الشكل المسرحي . وهي تعرض أيضا العنف الشخصي والسياسى في علاقة واحدة لكنها أبدا لا تسوى بينهما . بما ان هذين الشكلين من العنف ليسا دائمى الارتباط بالجنس (الذكر والانثي) ومثل العاصفة التي تغطي علي ضوء الشمس حيث تجري أغلب أحداث القصة ، فإن ثورة العنف تتفجر في كل الشخصيات ؛ في المواجهات الأيدلوجية والجنسية والأسرية . وبالرغم من أن وجود جول هو الذي تسبب في ظهور بعض هذه المواجهة فإنها ليست البطلة ، فالمسرحية نفسها هي دراما عن الحاجة لإيجاد حل غير نمط الحدث التراجيدي لآلام العالم النفسية والمادية . وفي اللحظات الأخيرة من المسرحية ، نجدها هي وتيري ، الذي يرتدي ملابس حداد ، يتحدثان عن الموت والذوبان الحتميان كما يتحدثان عن حادثة قتل كلب في الطريق والأزمة القلبية التي يتعرض لها رجل هرم . إنها لن تعود بدورها كأم لكن على أية حال ، فإن تيري قد أخذ مكانها وهما هذه الليلة على الأقل سيكونا حبيبين ولا خصمين ، وفي مسرحية تجيش أحداثها بالمشاهد العنيفة ولكنها تفتقر في الوقت ذاته إلى ما يعرف عادة بالحدث الدرامي ، نجد أن النهاية التي تأتي في صمت وسكون يمكن أن تترجم علي أنها تشير ، كما في نهاية " هاملت الآله أو " ثورة في كليفلاند " إلى الهزيمة للمثل الثورية . ولكنهما يجلسان ملتحفين السماء

بينما يبعث ضؤ الشمس دفئا في جسديهما بجانب شاطيء البحر غير المستقر على حال والذي ينبض بالحياة إنهما لايريان نفسيهما كضحتين للتاريخ ولكن التغيرات التى مرا بها ، و " التفجير البطيء " لعلاقات شخصية حادة بالأدوار الجنسية المتبادلة تجبرهما على السؤال عن ماهية أفضل عمل يمكن أن يقوم بتغيير العالم .

إن مسرحية (الاعتراض على الجنس والعنف) تترك للمشاهد في النهاية كلا من السؤال والجواب وتعتقد جوليا كريستيفا julia kristiva أنه (منذ ظهور المذهب النسائي إلى حيز الوجود ، وظهور النشاط السياسي لنساء متميزات ينظر إليهن على أنهن متحررات بشكل أو بآخر ، قد اتخذ هذا المذهب شكل القتل والمؤامرة والجريمة ، ومع ذلك تقوم كرستيفا بتتبع نوع من الاستثمار المضاد Counter- in-vestment الشرير والمجنون والذي يتسم بالتضحية للعنف الذى يمارسه الرجال فى هذه النماذج (٥٣) .

إذا ما كان النموذج الأصلي للاعتقاد في المادة النقية الجيدة ، وهي أمثلة اليوتبيات ، هو الاعتقاد في القدرة علي فعل كل شيء للأم التي تجمع بين الصفات العالمية والشمولية والقدمْ بدون أي إحباط أو انفصال أو رمزية تنتج هذا الانفصال (أو بمعني آخر ، بدون إخصاء Castration) فهنا يصبح واضحا أننا لن نستطيع أن ننزع فتيل العنف الذي غذاه الاستثمار المضاد الضروري لتنفيذ هذا الوهم ، إلا إذا قام المرء بتحدي أسطورة الأم العتية هذه (٥٤) .

وتتناول المسرحيات التي تمت دراستها بدرجات متفاوتة العلاقة بين " رهبة السلطة والإرهاب كرغبة فى الاستيلاء علي السلطة " في سياق الرمزية المتعلقة بالأم . إن الجميع يقوم بإجراء نوع من التحليل " لإمكانات الضحية والجلاد وهي الإمكانات التي تميز كل شخصية منهما ، كما أنها تميز كل موضوع وكل جنس " . ومن ثم ، تسهم هذه الإمكانات جزئيا فيما تصفه كرستيفا بأنه نزع الصفة الدرامية (للمعركة المصيرية) " بين المجموعات المنافسة وبالتالي بين الجنسين ، الذكر والأنثى " (٥٥) وهنا يكمن

"الأجون "(Agon) المنافسة بالمعنى الإغريقي وهو الذي قام بإبداع الشكل المسرحي والثقافي عبر جل التاريخ الإنساني . وفي خلال عملية الإبداع هذه ، يتحرك الجميع ، على الأقل إلى حد ما ، في اتجاه التجربة المسرحية ، حتي لو كان هذا التحرك يحدث من خلال رفضهم للمذهب الطبيعي كشكل كاف لرسم عالـم حيث دائما ما تثار الأسئلة حول ما هو " طبيعي " . وقد يكون الإرهاب هو التعبير المعاصر للمفهوم القديم" الحرب حتى الموت " ، ولكن الإرهاب يصبح أيضا في الدراما المعاصرة مجالا لتحدي الأسس التي بنيت عليها مثل هذه الاساطير . إن القنبلة التي في عربة الطفل قد انفجرت بالفعل ويشرع المسرح الآن في تسجيل تأثير هذا الانفجار.

Chapter 1

1.Max Horkheinter and Theodor Adorno, Dialectic of Enlightenment, trans. John Cumming (New york : Herder and Herder, 1972), 217 .

2. Paul Wilkinson, Political Terrorism (New York : John wiley & Sons, 1974), 36 11.

3. Lacey Baldwin Smith, Treason in Tudor England : Politics and Paranoia (Princeton : Princeton : University press, 1986), 161, 163.

4. Ibid., 65, 78, 82.

5. Lacey Baldwin Smith, English Treason Trials and Confessions in the Sixteenth Century' in The Elizabethan Age, ed. David L. stevenson (Greenwich, Conn : Fawcett, 1967).

6. Albert Camus, The Rebel, trans. Anthony Bower (New York : Vintage, 1958), 177-80.

7. Clifford Leech, Christopher Marlowe : poet for the Stage (New York : AMS Press, 1986), 170.

8. Henry VI, part II 4, 2 : in The Complete Works of william shakespeare (London : Octopus press. 1982), 535.

9. Ronald paulson, Representations of Revolution (1789-1820) (New Haven : Yale, 11983), 21.

10. Henry VI, part II, 4, 8, 539, 5, 2, 544.

11. Ibid., 4, 2, 537.

12. Ibid., 4, 7, 539.

13. Elie Halevy, The Era of Tyrannies, trans. R. K. Webb (New York : New York University, 1966), 266.

14. Richard III, 3, 5-6, 594.

15. Gerald Gould, Irony and Satire in Henry v' in Shakespeare: Henry V : A Casebook (Nashville : Aurora, 1970), 81.

16. Smith, Treason In Tudor England, 164.

17. Jean Starobirtski, 1789: The Emblems of Reason, trans. Denise Elliot and Gackson Matthews (New York : Pantheon, 1962), 5.

18. John Wilson Croker, Essays on the Early period of the French Revolution, (New York : AMS press, 1970), 553-4.

19. Ibid., 528.

20. Lynn Hunt, politics, Culture and Class in the French Revolution (Berkeley : University of California, 1982), 46.

21. Christopher. Hibbert, The Days of the French Revolution (New

Yok : Morrow Quill, 1981), 274.
22. Croker, oP. cit., 569.
23. Alain Monestier, ed. Le Fait divers (Paris : Edition de la R'eunion des mus'ees nationaux, 1982), 42-9.
24. Georg Buchner, Danton's Death in The Plaus of Georg Buchner, trans. Victor price (Oxford : Oxford University press, 1971), 10-11.
25. William C. Reeve, Georg Buchner (New York : Ungar, 1979),
26. Ibid., 10.
27. The Trilogy, trans. Harold B. Segel (New York : Duttor., 1969), 243, 260, 244, 243. 253.
28. David Rousset, The Other Kingdorn, trans. Ramon Guthrie (New York : Revnal and Hitchcock, 1947), 111, 165-6.
29. The Origins of Totalitarianism (Cleveland : Meridian, 1967), 355.
30. Avril Pyman, The Life of Aleksandr Blok, Vol. II, The Release of Harmony 1920-1921 (Oxford: Oxford University press, 1980), 333-40.
31. Robert C. Elliott, The Shape of Utopea : Studies in a Literary Genre (Chicago : University of Chicago press, 1970), 90-I.
32. Arendt, op. cit., 477.
33. Year One of the Russian Revoiution, trans and ed. peter Sedgewick (Chicago : Holt, Rhinehart and winston, 1972), 290.
34.The Anonymous Work in Twentieth - Century Polish Avant-Garde Drama, ed Daniel Gerould (Ithaca : Comell, 1977), 150, 149.
35. Mystery - Bouffe in Vladimir Mayakovsky, The Complete plays of Vladimir Mayakovsky, trans. Guy Daniels (New York : Simon and Shuster, 1971), 81 - 2.
36. Joseph de Maistre, Works, selected and translated by Jack Lively (New York : Macmillan, 1965), 192.
37.The Hangman in P'ar Lagerkvist, Modern The Plays and an Essay, trans. Thomas R. Buckman(University of Nebraska, 1966), 186.
38. Ibid., 189.
39. Ibid., 202.
40. The Dantan Case in The Danton Case : Thermidor - Two Plays, trans. Boleslaw Taborski (Evanston : Northwestern University, 1989),59.
41. Ibid., 155.
42. Ibid., 209.
43. The Defeat, trans. J. B. C. Watkins in Modern Scandanavian Thea-

tre, ed- Robert W. Corrigan (New York : Macmillan 1967), 389.
44. Ibid., 360.
45. Ibid., 361.
46. The Days of the Commune, trans . Chris Bahr and Armo Reinfrank (London : Eyre Methuen, 1978), 74.
47. The Defeat, 356, - 7.

Chapter 2

1. The Critical Wrritings of James Joyce (New York : The Viking Press, 1959), 143 - 4.
2. See Richard E. Rubenstein, Alchemists of Revolution : Terrorism in the Modern World (London : Taurus Books, 1987), 54 ff. Rubenstein defines terrorism as acts of small - group violence for which arguable claims of mass representation can be made. Ibid., 31.
3. The definitive account of the Stammheim trial is given by Stefan Aust, The Baader - Meinhhof Group, trans. Anthea Bell (London : The Bodley Head, 1987), 295ff. The courtroom was built from prefabricated Parts in a Potato field adjacent to the prison.
4. Ibid., 425ff.
5. Ibid., 427ff.
6. Robin Erica Wagner-Pacifici, The Moro Morality Play: Terrorism as Social Drama (Chicago : University of Chicago Press, 1986).
7. Ibid., 7ff.
8. Ibid., 231ff.

Chapter 3

1. See La Reppublica, 28 April 1988, 2.
2. See, for instance, Alex P. Schrnid and Janny de Graaf, Violence as Communication : Insurgent Terrorism and the Western News Media (London : Sage, 1982) or Franco Ferrarotti, L'Ipnosi della violenza (Milano : Rizzole, 1980).
3. This is a summary of Franco Ferrarotti's argument,im 'Quale il ruolo dei mass media verso il terrorismo' in Terrorismo Internazionale (Rome : Adnkronos, 1987). Ferrarotti was one of the main advocators of the total information blackout during the Moro Affair.
4.Ihave in mind the terrorism which has developed in the last years in Lebanon, Ethiopia and Chad. The Kidnappings of technicians, engineers and other 'unimportant' People are rarely reported since the governments concerned either enter into secret negotiations With the terrorists or are unwilling to negotiate at all (i.e. to Protect their citizens).The Publicity is obviously undesirable in both cases. Yet there is no sign that this Kind of 'invisible' terrorism will soon come to a halt. On the other hand' David Rapaport, for instance, argues that religious terrorism rejects Publicity.Since religious terrorists communicate with the deity, not with secular Power, they despise attention. see Rapaport, Terrorism in Three Religious Traditions' American Political Science Review 78, no. 3 (September 1984) :660-678.
5. This is an excerpt from Guy Debord's Spectacular Society published in 1967 and on, of the mandatory readings in 1968 . It is quoted according to ' Il nuovo dittatore , lo stato - spettacolo in l ' espresso ; supplement to . 3 (25) j anuary 1988 : 62-3.
6. See Luigi Allegri, Teatro espettacolo nel Medioeuo (Milano : Biblioteca Universale Rizzoli, 1988).
7. See Michael D. Bristol, Carnival in Theatre (New York : Methuen, 1985) and Michail Bachtin L'ocvrc de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaisance (Paris : Gallimard, 1965).
8. See Yves M. Berc'e, Festa e rivotta (Cosenza:Pellegrini editore, 1985).
9. Rapaport, op. cit., 660.
10. Phil Cerny, 'Non-Terrorism and the Politics of Repressive Tolerance' in Phil Cerny, ed., Social Movements and Protests in France

(London : Frances Pinter, 1982), 94-5.
11. Ibed., 94.
12. See Hannah Arendt, The Human Condition (Garden City, NY : Doubleday & Co., 1959).
13. See, for Germany, Analysen Zum Terrorismus (Opladen : Westdeutscher Verlag, 1981-1984) and, for Italy, Nando dalla Chiesa, 'Sessantotto e terrorismo' in Il Mulino, Bologna, no. 273 (January / February, 1981) : 53-95.
14. See Jean-Paul Sartre, Sartre in the Seventies (London : Andre Deutsch Ltd., 1978).
15. See Herbert Marcuse, Counterrevolution and Revolt (Boston : Beacon Press, 1972).
16. Renato Curcio, 'La cultura come meccanismo di produzione, circolazione e fissazione dell' informazione extragenetica' Corrispondenza internazionale, Rome, nos. 20-2 (July 1981-February 1982):100.
17. The only study Known to me is Donatella della Porta and Sidney Tarrow, 'Unwanted Children' European Journal of Political Research, 14, nos. 5-6 (1986).
18. Michael Bommi Baumann, Terror or Love (New York: Grove, 1977).
19. Counter-community' is a term used by Ronald Tiersky to explain the persistence of sect-like Communist Parties in Western Europe. See R. Tiersky, Ordinary Stalinism (Boston: Allen Unwin, 1985).
20. The Meinhof photograph evidently served as an inspiration for Heinrich Boll in The Lost Honour of Katharine Blum (Harmondsworth : Penguin, 1975).
21. In 1977, huge protests preceded the funerals of Stammheim prisoners in Stuttgart. The Mayor of Stuttgart had to intervene and protect the rights of citizens - terrorists or nonterrorists - to be buried according to their last wishes and the desires of their families.
22. 'Those who die for Ireland have no need of prayer' is one of the IRA' s slogans.
23. For an excellent analysis of Italian post-war spectacularity see Piero Leone Lo spettacolo della politica (Cosenza : Editoriale Bios, 1987). Leone's Position is that a)spectacularity is neither 'bad' nor 'good' but necessary for the modern state and b) that Italy as a state has only recently - acquired spectacularity. In other words, Leone is also of the opinion that the Italian state lacked spectacularity in the

period in which we are interested - the second half of the seventies.
24. Cerny, op. cit, 95.
25.See Alain Hamon and Jean-Charles Marchand, Action directe (Paris : Seuil, 1986).
26. Phil Cerny stated that there was no real terrorism in France throughout the seventies and that the groups which existed were, rather, 'pseudo-terrorist' (op. cit, 115).
27. Unless forced to, as in the case of Klaus Croisssant, defence lawyer of the Baader- Meinhof group, whose extradition to Germany provoked mass protests in France.
28. This statement published by Le Monde in the days of the stammheim Affair, October 1977, created a diplomatic scandal between Germany and France.
29. Italian workers were neither thrilled with the government of 'national solidarity' formed after the Moro kidnapping, nor extremely sympathetic about Moro's personal tragdy. See Erica Robin Wagner-Pacifici, The Moro Morality Play : Terrorism as Social Drama (Chicago: University of Chicago Press, 1986).
30. Debord, op. cit., 95.

Chapter 4

1. Walter Laqueur, Terrorism (London : Weidenfeld & Nicholson, 1977), 5n.
2. David Miller, ed., The Blackwell Encycopaedia of Political Thought (Oxford : Blackwell Reference,1987), 514.
3. The Robbers, act 2, sc. 2.
4. See Laqueur, op. cit., 22.
5. The Robbers, act 2, sc. 3.
6. Ibid.
7. Ibid.
8. See Michael Patterson, The Revolution in German Theatre (London: Routledge, 1981), 88f.
9. Erwin Piscator, The Political Theatre, trans. Hugh Rorrison (London, 1980), 128-9.
10. 8 Uhr Abendblatt, Berlin, 13 September 1926.
11. Hugh Rorrison, 'Piscator directs Schiller's 'Die Rauber' at the Staatliches Schauspielhaus, Berlin' , Regie in Dokumentation, Forschung und Lehre (Salzburg, 1975). All quotations from Piscator's prompt-book are taken from this article.
12. Bernhard Diebold, 'Death of the Classics', Frankfurter Zeitung, 2 July 1929, cited in The Political Theatre, 131-2.
13. The Measures Taken (1937/8 version in Collected Works), sc. 8.
14. The Political Theatre, 134.
15. Bertolt Brecht, 'Die Ubernahme des burgerlichen Theaters', Schriften zum Theater, 3:121.
16. Ermest Schumacher, Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933 (Berlin, 1955), 136.
17. Cited in Eric Bentley, The Playwright as Thinker : A study of Drama in Modern Times (New Youk, 1946), 232. [Slightly adapted.]
18. John Peter, Vladimir's Carrot. Modern Drama and the Modern Imagination (London, 1987), 287.
19. It is true that The Days of the Commune, at the very end of Brecht's career, debates the problem of preserving the fruits of revolution through force, but this hardly the same as an analysis of what one would normally term terrorism.

Chapter 5

1. See Eberhard Lammert, 'Das expressionistische Verkundigungsdrama', in Hans Steffen, ed., Der deutsche Expressionismus :Formen und Gestalten (Gottingen, 1970).
2. See Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge :Im Banne des Expressionismus (Leipzig, 1927), 796.
3. Walter H. Sokel, Anthology of German Expressionist Drama (New York, 1963), xx.
4. Ibid., xxi.
5. See Gerhard P. Knapp, Die Literatur des deutschen Expressionismus : Einfuhrung, Bestandsaufnahme, Kritik (Munich, 1979), 30, 35.
6. Cited by Richard Sheppard in German Expressionism', in Malcolm Bradbury and James MacFarlane, eds., Modrnism (Harmondsworth :Penguin, 1978), 281.

Chapter 6

1. The epigraphs are from the following texts : Jean Paul Sartre, 'Forgers of Myth', in Sartre on Theatre (New York : Random House', 1976), 39., Jan Kott, The Theater of Essence (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1984), 209-10. Sartre's play was Bariona or Son of Thunder, trans. Richard McLearly, in The Writings of Jean-Paul Sartre, eds. Michel Contat and Michel Rybalka (Evanston, Ill : Northwestern University Press, 1974), Vol. II.
2. Marketa Goetz-Stankiewicz, The Silenced Theatre : Czech playwrights Without a Stage (Toronto : University of Toronto press, 1979), 67. The performance was in Homi Pocernice on 1 November 1975. Havel himself has been imprisoned a number of times for his activity with Charter 77, most recently in January 1989.
3. John Tagliabue, New York Times, 14 June 1988, Section B, 1-2 The examples of Fydrych and Havel are taken from only a small geographic area. For examples from Argentina see John Simpson and Jana Bennett, The Disappeared and the Mothers of the Plaza (New York : St . Martin's Press, 1985), chs. 1, 12. From New Dehli comes a report of the beating death of Safdar Hashmi, director of a street theatre troupe, who was set upon by a mob for refusing to stop a performance supporting a candidate in a local election. Sanjoy Hazarika, New York Times, 4 January 1989, Section A, 1, 5.
4. Khrushchev's 'secret speech' denouncing Stalin's personality cult and excesses occurred at the 20th Party Congress, 24-25 February 1956. The performance Kott describes took place in late September, 1956. He called his review 'Hamlet after the xxth Congress' The Theater of Essence, 210.
5. Walter Laqueur, The Age of Terrorism (Bo'ston : Little, Brown, 1987), 146.
6. Ulrich K. Preuss, 'Legal Representations of Terrorism' Paper presented at the conference Talking Terrorism : Ideologies and Paradigms in a Postmodem World, Fe'bruary 1988, at Stanford University, Palo Alto, California. Passages paraphrased and quoted are from the unpublished typescript, 5-7.
7. Suzanne Cowan gives the figures of 12. Killed and 88 wounded . Dario Fo, Politics and Satire : An Introduction to Accidental Death of an Anarchist' Theater 10 (Spring, 1979): 9-10. Tony Mitchell gives

the figures of 17 Killed and 100 wounded. Dario Fo : People's Court Jester (London : Methuen, 1984), 59.

8. Mitchell describes the 'strategy of tension' as one, in which 'the new Christian Democrat government, having deposed the centre-left coalition, tried to crack down on the left and dissipate its forces. ' Court Jester, 59.

9. Quoted by Mitchell from P. 111 of the unpublished Ms of his translation of the play in Court Jester, 59. The 'comrades' in question, according to Eugene van Erverr were Pinelli's lawyers, who 'decided to collaborate closely on the project : the lawyers would go to court in the mornings and report to Fo in the early afternoon, The playright would then incorporate the latest findings in the evning's performance even before the newspapers got hold of the information. In this way, the play continued to develop over the eight-year period that it took the Italian legal system to condemn the three fascists who were really responsible for the bank bombing 'Radical People's Theatre (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press. 1988), 135.

10. Dario Fo, Introduction, Accidental Death of an Archist, trans. Gillian Hanna, adapted by Gavin Richards (London : Pluto Press, 1980), iii. Henceforth cited as Fo, Introd.

11. Fo, Introd., iii.

12. Fo, Introd., iv.

13. Mitchell, Court Jester, 65.

14. Fo, Introd., iv., Mitchell, Court Jester, 63.

15. Ronald Harwood, The Deliberate Death of a polish Priest (New York : Applause Theatre Book Pub., 1985).

16. Adam Michnik, Letters from Prison and Other Essays, trans. Maya Latynski (Berkeley: University of California Press, 1985), 76-99.

17. Dennis Walder, Athol Fugard, Grove Press Modem Dramatists, ser. eds. Bruce King and Adele King (New York : Grove Press, 1985), 77.

18. Athol Eugard, Introduction, Statements, including Sizwe Bqnsi is Dead and The Island by Athol Fugard, John Kani, and Winston Ntoshona, and Statements After an Arrest Under the Immorality Act by Athol Fugard (New York : Theatre Communications Group, 1986), xi. For Fugard's comments on the evolution of the plays, see Notebooks : 1960-1977. ed. Mary Benson (London : Faber and Faber, 1983), 184-203, passim.

19. Athol Fugard, Statements After an Arrest, 105.
20. Statements After an Arrest, 108.
21. That my response is not unique is confirmed by Russell Vandenbroucke. who makes a similar point in nearly identical terms. See Truths the Hand Can Touch : The Thea tre of Athol Fugard (New York : Theatre Communications Group, 1985), 139.
22. Quoted by Robert C. Holub in Reception Theory : A Critical Introduction (London : Methuen, 1984), 116. Double.

Chapter 7

1. For an attempt to systematise these objections, see Raymond Ruyer, L'Utopie et les utopies (Paris, 1950), 55-113. Also, George Kateb seeks to refute them in Utopia and Its Enemies (New York, 1963).
2. Cf. Gert Ueding, ed., Literatur ist Utopie (Frankfurt, 1978); Klaus L. Berghahn and Hans U. Seeber, eds., Literarische Utopie uon Morus zur Gegenwart (Koningshein, 1983); Peer Alexander and Robert Gill, eds., Utopias (London, 1984).
3. Cf. Irwing Howe, ed., 1984 Revisited (New York, 1983).
4. Described by Norman Cohn in The Pursuit of Millennium (1975); rev. ed. (London, 1979).
5. Cf. Vojin Dimitrijevic, Terorizam (Belgrade, 1982), 149-70.
6. Slobodan Drakulic, Mirjana Oklobdzija and Claudio venza, Gradska gerila u Italiji(Rijeka, 1983), 43-68.
7. Cf. Andrej Inkret, 'Revolucija na odru' Milo za drago (Ljubljana, 1978), 14-18.
8. There is an unpublished English translation of the play by Leslie Soule.
9. Cf. R. J. Nelson, Play Within Play (New Haven, 1958) and Manfred Schmeling, Metatheatre et intertexte, Aspects du theatre dans le theatre, Archives des lettres modernes 204 (Paris, 1982).
10. This led to the decision by some of the prominent Slovenian theatre directors to boycott the Slovenian Popular Theatre (SNG), the central institution of national culture in Slovenia. The boycott lasted for several years.
11. A. Inkret, 'Silovit teater , op. cit., 188-90.
12. Jan Kott, 'Das Ende des unmoglichen Teaters' Theater Heute, annual Theater 1980, 138 passim.
13. This was for the first time publicly acknowledged by Vladimir Dedijer, in Izgubliena bitka J. V. Staljina (Stalin's Lost Battle) (Sarajevo, 1969), 416-21.
14. See Laszlo Vegel, Mogucnost i nemogucnost tragicnog, Borba Dusana Jovanovic aza moderne dramske forme, in Abrahamou noz (Zagreb, 1987), 53-70
The Plays of Dusan Jovanovic
15. The first intended production (in the National Theatre, Belgrade)

was cancelled at dress rehearsal, subsequently never to open. Subsequent professional productions (in Celje, Sarajevo and Zagreb, and later in Skopje)all stirred a great deal of controversy and provoked some officiallyinspired rebukes and polemics. Cf. D. Klaic, 'Obsessed with politics', Scena, English issue 9(1986): 7-19.
16. Similarity with Orwell's Animal Farm is obvious, but superficial Cf. Vegel, op. cit., 68-70.
17. Cf. Svetislav Jovanov, 'Povratak Bobija Vatsona, ill: demokratilizam u kavezu', Rajski trouaci (Belgrade, 1987), 93-107.
18. Especially in the KPGT production of the play, directed by Ljubisa Ristic in Split in the summer 1983, where the puzzle of the future is reclaimed by an innoceat six-year-old girl who calls it 'a military secret'.
19. As, for instance, in Aristophanes' Birds or The Women in the Assembly.
20. The Soothsayer still (in March 1989) awaits its first production, to be directed by Ljubisa Ristic, in the Nationel Theater Subotica.
21.'Comrades, count on your grandsons, they will be your true sons', says Crazy Vava in a monologue towards the end of scene III, 8 of Jovanovic's The Liberation of Skopje (Oslobodjenje Skopja (Zagreb, 1977), 68.

Plays by Dusan Jovanovi'c, discussed above:

Norci (Maribor, 1970). Igrate tumor u glaui ali onesnazenje zraka (Maribor, 1972); in Serbocroat in Oslobodjenje Skopja i druge drame, trans. N. Toplak (Zagreb, 1981).

Karamazovi (in Serbocroat), trans. R. Njegus (Belgrade, 1984).

English translation by Gelrge Mitrevski in Zagreb Theater Company/ KPGT American Tour Program (Ljubljana and New York, 1982).

Vojaska skriunost in Maske (Ljubljana, 1984). In Serbocroat:

Vojna taina, trans. G. janjusevic (Belgrade, 1983).

Iasnouidka ali Dan mrtuih (Celovec, 1988). In Serbocroat (trans.G. Janjusevi'c) : 'Vidovnica ili Dan mrtvih', Knjizeune nouine 752 (1988). Also in German as 'Die Hellseherin', trans. K D. Olof, in YU Fest '88 National Theater Subotica (Suboteca, 1988).

Zid, jezero (in Serbocroat, trans. J. Osti)in Scena 1 (1989).

Chapter 8

1. Howard Brenton, A Sky Blue Life : Scenes after Maxim Gorki, in Three Plays, ed. and with an introduction by John Bull (Sheffield : Sheffield Academic Press, 1989).
2. Howard Brenton, Bloody Poetry (London : Methuen, 1985).
3. Howard Brenton, Christie in Love, in Plays : One (London : Methuen, 1986). This volume also contains Magnificence, The Churchill Play, Weapons of Happiness, Epsom Downs and Sore Throats.
4. The Key Situationist text is Guy Debord, La Societe du Spectacle; a good translation is that produced in Detroit by the Black and Red Printing Cooperative, 1970.
5. Neither 'Fruit" nor 'Skin Flicker' is published. I am grateful to Howard Brenton for allowing me access to typescripts.
6. Quoted in peter Ansorge, 'Underground Explorations No.
1: Portable Playwrights', Plays and players 19, no. 5 (February 1972):18.
7. Taken from Brenton's typescript.
8. E. P. Thompson, quoted by Brenton in his Preface to Plays : One .
9. John Bull, New British Political Dramatists (London : Macmillan, 1984), 25.
10. Quoted by Bull, op. cit., 4.
11. Brenton, Preface to Plays : One .
12. Brenton, interview with Ronald Hayman, New Review 3, no. 29 (1976) :57.
13. Bull, op. cit., 50.
14. Brenton, quoted in Catherine Itzin and Simon Trussler, 'Petrol Bombs Through the Proscenium Arch', Theatre Quarterly 5, no. 17 (1975) : 18.
15. Georg Buchner, Danton's Death, adapted by Howard Brenton from a translation by Jane Fry (London : Methuen, 1982).
16. Howard Brenton, Thirteenth Night. A dream play (London : Methuen, 1981).
17. Howard Brenton, The Romans in Britain (London : Methuen, 1980) .

Chapter 9

1. Magnificence (London : Eyre Methuen, 1980), 42.
2. Ibid., 70.
3. See David Ian Rabey, Howard Barker : Politics and Desire (London:Macmillan, 1989),3.
4. Real Dreams (London : Faber &Faber, 1987), 16.
5. Ibid., 29. .
6. Ibid., 31.
7. Ibid., 53
8. The Worlds (London : eyre Methuen, 1980), 19.
9. Ibid., 25.
10. Ibid., 39.
11. Ibid., 83-4.
12. Rat in the Skull (London : Methuen, 1984), 9.
13. Ibid., 13.
14. Ibid., 23.
15. Ibid., 32
16. Credentials of a Sympathiser (London : Calder, 1980), 74, 80.
17. Ibid., 81.

Chapter 10

1. Monique Wittig, The Guerilleres, trans. David Le Vay (London : Picador, 1972), 90.
2. H'el'ene Cixous, 'Sorties', in H'el'ene Cixous and Catherine Clement, The Newly-Born Woman trans. Betsy Wing, Theory and History of Literature, Vol. 24 (Manchester : Manchester University Press, 1986), 83.
See Anthony Wilden, Man and Woman, War and Peace : The Strategist's Companion (London : Routledge Kegan Paul, 1987).
4. Sharon Macdonald, Pat Holden, and Shirley Ardener, eds., Images of Women in War and Peace : Cross-Cultural and Historical Perspectiues (London : Macmillan in association with Oxford University Women's Studies Committee, 1987), 21. See also Nancy Huston, The Matrix of War : Mothers and Heroes', in Susan Rusan Rubin Suleiman, ed., The Female Body in Western Culture : Contemporary Perspectives (Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1985), 119-36.
5. According to Stephen Segaller, Invisible Armies : Terrorism into the 1990s (London : Michael Joseph, 1986), 11, terrorism is not war because it is not subject to conventions, whilst for Andrew C. Janos, 'Authority and violence : The Political Framework of Intemal War', in Harry Eckstein, ed., Internal War : Problems and approaches (New York : Free Press, 1964),130-41, it is akin to military force as a means of transferring authority (132). In Paul Wilkinson's view it is a 'special form of clandestine, undeclared...warfare waged without any humanitarian restraints or rules' see 'Terrorism versus Liberal Democracy : The Problem of Response', in William Gutteridge. ed., The New Terrorism (London : Institute for the Study of Conflict, 1986), 3. Klaus Wasmund, in The Political Socialization of West German Terrorists', in Peter H. Merkl, ed., Potitical Violence and Terror : Motifs and Motivations (London and Berkeley : University of California Press, 1986), 191-228, notes the key role played by the terms 'fight', and 'to fight' in the vocabulary of terrorists themselves (216), and according to the psychologist Franco Ferracuti, all terrorism is a form of 'fantasy war' (cited in Merkl, 52).
6. See walter Laqueur, The Age of Terrorism (London : Weiden feld and Nicholson, 1987); Paul Wilkinson and Alisdair Stewart, eds.,

Contemporary Research on Terrorism (Aberdeen : Aberdeen University press, 1987); Wolfgang J. Mommsen and Gerhard Hirschfeld, eds., Social protest, Violence, and Terror in Nineteenth and Twcntieth Century Europe (London : Macmillan for the German Historical Institute, 1982); Noel O'Sullivan, ed., Terrorism, Ideology, and Revolution (Brighton : Harvester, 1986); John Richard Thackrah Encyclopedia of Terrorism and Political Violence (London : Routledge Kegan Paul, 1987); Juliet Lodge, The Threat of Terrorism (Sussex : Wheatsheaf, 1988). See also Segaller, Eckstein, Gutteridge, and Merkl, cited above.

7. Robin Wagner-Pacifici, The Moro Morality Play : Terrorism as Social Drama, (Chicago : University of Chicago Press, 1986), x.

8. Thomas Perry Thornton, 'Terror as Weapon' in Eckstein, 73.

9. Wagner-Pacifici, passim.

10. E. V. Walter, Terror and Resistance : A Study of Political Violence with case Studies of Some Primitive African Communities, Terror and Society 1 (New York : Oxford University Press, 1986), 346.

11. Khachig Tololyan, 'Cultural Narrative and the Motivation of the Terrorist' in David C. Rapoport, ed. Inside Terrorist Organizations (London : Frank Cass, 1988), 217.

12. Jerrold Post, cited in Peter H. Merkl, 'Approaches to the Study of Political Violence', in Merkl, 79.

13. Alex P. Schmid and Jenny de Graaf, Violence as Communication : Insurgent Terrorism and the Western News Media (London and California: Sage Publications, 1982), 1-2.

14. See, for instance Laqueur, 79-80; Thackrah, 287-8. For studies of women as terrorists see David E. Georges-Abeyie, 'Women as Terrorists', in Laurence Freedman and Yonah Alexander, eds., Perspectives in Terrorism (Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 1983), 71-4; William Lee Eubank and Leonard Weinberg, 'Italian Women Terrorists', Terrorism 9, no. 3 (1987): 241-62; H. H. A. Cooper, Women and Terrorism in Contemporary Drama Women as Terrorists' in Freda Adler and Rita James Simon, eds., The Criminology of Deviant Women (Boston : Houghton Mifflin, 1979), 150-7; Deborah M. Galvin, The Female Terrorist : ASocio-Psychological Perspective', Behavioral Sciences and the Law 1:2 (1983): 19-32

15. See Merkl, 10, 58: F. Gentry Harris, 'Hypothetical Facets or Ingredients of Terrorism', Terrorism 3, no. 3/4 (1980) : 340 ff. On the sig-

nificance of masculine 'instrumentalism' see Jessica Benjamin, 'The Bonds of Love: Rational Violence and Erotic Domination', Feminist Studies 6, no. 1 (Spring 1980): 144-74, and Deborah Cameron and Elizabeth Frazer, The Lust to Kill: A Feminist Investigation of Sexual Murder (London : Polity Press, 1987).
16. Robin Morgan, The Demon Lover : On the Sexuality of Terrorism (London : Methuen, 1989), 16, 21, 24, 33, 176-7.
17. Galvin, 21.
18.Cooper, 155.
19. Peter Schlesinger, Graham Murdock and Philip Elliott, Televising Terrorism: Political Violence in Popular Culture (London : Comedia, 1983), 93.
20. See Natalie Zemon Davis, 'Women on Top', Society and Culture in Early Modern France (London : Polity Press, 1987), 124-51; Klaus Theweleit, Male Fantasies Vol 1, Women , Floods, Bodies, History, trans. Stephen Conway with Erica Carter and Chris Turner (London : Polity Press, 1987).
21. See Julian Hilton, Performance (London : Macmillan, 1987), 146.
22. See Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Pleasure', Screen 16:3 (Autumn 1975); Teresa de Lauretis, The Violence of Rhetoric : Considerations on Representation and Gender', in Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction (Blomington and Indianapolis : Indianapolis : Indiana University Press, 1987), 31-50; Helene Cixous, 'Aller a la mer', trans. Barbara Kerslake, Modern Drama (December 1984): 546-8; Jay Cantor, 'History as Theater : or Terror and Sacrifice' in The Space Between : Literature and Politcs (Baltimore and London : Johns Hopkins University Press, 1981), 87-8; Herbert Blau, Take Up the Bodies: Theater at the Vanishing Point (Urbana: University of Illinois Press, 1982); Michael Goldman, The Actor's Freedom: Toward a Theory of Drama (New York : Viking, 1975); Eugenio Barba, 'Theatre Anthropology', in Beyond the Floating Islands (New York : PAJ Publications, 1986), 153-4.
23. See Jonas Barish, The Anti-Theatrical Prejudice (Berkeley: University of California Press, 1981); Peggy Phelan, 'Feminist' Theory, Poststructuralism, and Performance', The Drama Reuiew 32:1 (Spring 1988): 109-10; Mary Anne Doane, 'Film and the Masquerade - Theorising the Female Spectator', Screen 23, no. 3-4 (Sept Oct. 1982): Sl; Laurence Senelick, 'Changing Sex in Public : Female Impersonation

as Performance Theatre, Theater XX(Spring 1989): 6-11;Ann Herrmann, 'Travesty and Transgression in Shakespeare, Brecht, and Churchill', Theatre Journal 41,no. 2 (May 1989): 133-54.
24. Ernst Toller. Man and the Masses, in Bernard F. Dukore and Daniel C. Gerould, eds., Avant-Garde Drama" A Casebook (New York : Thomas Y. Crowell 1976).
25. Howard Brenton, Magnificence (London: Methuen, 1973).
26. Edward Bond, The Worlds (London: Methuen, 1976),76.
27. Rene Girard, Violence and the Sacred. trans. Pat rick Gregory (Baltimore and London : Johns Hopkins University Press,1977), 127-8, 139-42; Julia Kristeva, 'Women's Tim'e in Nannerl O. Keohane, Michelle Z. Rosaldo and Barbara G. Gelpi, eds., Feminist Theory: A Critiquue of Ideology (Brighton: Harvester,. 1982), 31-54.
28. Kristeva, 47.
29. Rob Richie, 'Out of the North' Introduction to Ron Hutchison, Rat in the Skull (London: Methuen, 19), 5.
30. Eilenn Evason. Hidden Violence (Belfast: Farset Co-Op Press, 1982). See also Lynda Edgerton, 'Public Protest, Domestic Acquiescence : Women in Northen Ireland' in Rosemary Ridd and Helen Callaway, eds. Caught up in Conflict : Women's Response to Political Strife (London:Macmillan in association with the Oxford University Women's Studies Committee, 1986), 61-83; Eilxen Fairweather, Roisin Mcdonough, Melanie McFadgean, Only the Rivers Run Free: Northern Ireland: The Women's War (London: Pluto Press, 1984); Margaret Fine-Davie, 'A Society in Transition: Structure and Determinants of Attitudes towards Women in Ireland', Psychology of Women Quarterly & no. 2(Winter 1983): 113-32.
31. See Laqueur, 214-36.
32. Laqueur, 79-80; Richard Ned Lebow, 'Sectarian Assassination in Northern Ireland' in John Carson, ed., Terrorism in Theory and Practice (Toronto : Atlantic Council of Cana da, 1978), 48.
33. Christina Reid, Joyriders and Tea in a China Cup: Two Belfast Plays (London: Methuen, 1987).
34. Laqueur, 175.
35. Anne Devlin, Naming the Names, unpublished transcript of radio version, BBC Written Archives, Caversham, Berks., 83. I am grateful to the BBC for permission to quote briefly from this transcipt.
36. In Anne Devlin, Ourselves Alone (London : Faber and Faber,

1986), 160, 161, 190-91. Page references to Ourselves Alone are also from this volume .Women and Terrorism in Contemporary Drama
37. W. B. Yeats, 'Remorse for Intemperate Speech' in The Collected Poems of W. B. Yeats (London : Macmillan, 1967), 287-8.
38. Heiner Muller, Hamlet-machine and other Texts for the Stage, ed. and trans. Carl Weber (New York : Performing Arts Joumal, 1984), 50.
39. Io, Ulrike, Grido and Tomorrow's News are quoted in the translation by Tony Mitchell, Gambit 36, no. 9 (1980): 47-53; La Madre from Dario Fo and Franca Rame Workshops at Riverside Studios (London: Red Notes, 1983), i-xviiii.
40. See Tony Mitchell Dario Fo: People's Court Jester (London: Methuen, 1984); Serena Anderlini, 'Franca Rame: Her Life and Works', Theater 17, on. 1(Winter 1985) :32-9.
41. Anderlini, 33.
42. Workshops, 20.
43. Ibid., 7.
44.David Hirst, Dario Fo and Franca Rame (London: Macmillan, 1989), 201; see also Sue-Ellen Case, Feminism and Theatre (London: Macmillan, 1988) for the view that there is 'no notion of patriarchy as such in Rame's Marxist-feminist texts', 92.
45. Mitchell, 83; Anderlini, 39.
46. Cixous, 'Sorties', in Cixous and Clement, 110.
47. Bonnie Marranca, 'Despoiled shores: Heiner Muiler's Natural History Lessons', Performing Arts Journal 32, no. 11(1988): 22.
48. Ibid., 23.
49. Trevor Griffiths and Jeremy Pikser, Real Dreams and Revolution in Cleveland (London: Faber and Faber, 1987). On the Nyack Brinks case see John Castelluci, The Big Dance: The Untold Story of Kathy Boudin and the Terrorist Family that Committed the Brink's Robbery (New York : Dodd Mead, 1986); Ellen Frankfurt, Kathy Boudin and the Dance of death (New York : Stein and 'Day, 1983).
50. The Judge's Wife (BBC 1972) deals with state repression of subversive terrorism and Willie - The Legion Hall Bombings is based on transcripts of a Diplock Court trial (in which no jury serves) of a boy accused of terrorism in Northem Ireland. See also Softcops (1983).
51. Caryl Churchill, 'Interview',. New Theatre Quarterly IV, no. 13 (Febrjary 1988): 10.

52. In Michelene Wandor, ed., Plays by Women, Vol. 4(London:Methuen, 1985).
53. Kristeva, 41-8.
54. Ibid, 47.
55. Ibid., 52.

محتويات الكتاب



عن الرؤية ونسيجها فى "الجنزير"

بقلم : سامي خشبه
رئيس الادارة المركزية للمسرح

تماما كما ينبهنا الفكر السياسى الديمقراطى والمستنير إلى أن الإرهاب أصبح هو التهديد الرئيسى الذى يعترض مسيرة السلام الديمقراطية والاستقرار الاجتماعى - الاقتصادى والتنمية، كذلك تسلط الرؤية الدرامية فى مسرحية "الجنزير" الضوء على حقيقة إنسانية من الحقائق الرئيسية فى عصرنا : حقيقة أن الارهاب - الذى يتستر دائما بعقائد رفيعة - يتولى فى نفس الوقت تشويهها وإفسادها حتى تتلاءم مع وسائله ومع أهدافه الحقيقة - هو - أى الإرهاب - العدو الرئيسى لمنظومة القيم التى تقوم عليها الحياة الإنسانية صانعة الحضارة والتى يركن إليها الناس لكى يحولوا حلم الإنسان فى الأمن والتفاهم والتكافل والتعاطف والرخاء إلى حقيقة فعليه يعيشونها ويصنعون على أساسها مستقبلها ويطمئنون اليه...

إن "مفردات" حياة الأسرة التى يحتجزها الإرهابى المضلل بواسطة تصور مشوه وفاسد للدين - كما أن سلوكيات هذه الأسرة - حتى وهى رهن الاحتجاز وتحت التهديد بالقتل: هذه المفردات الحياتية والسلوكيات هى ما تجعلها الرؤية الدرامية لمسرحية الجنزير - أشبه بشلال متواصل التدفق من الدور الذى يزيح بأضوائه سحابات الظلام الكثيفة التى تغلف عقل الإرهابى ومشاعره:

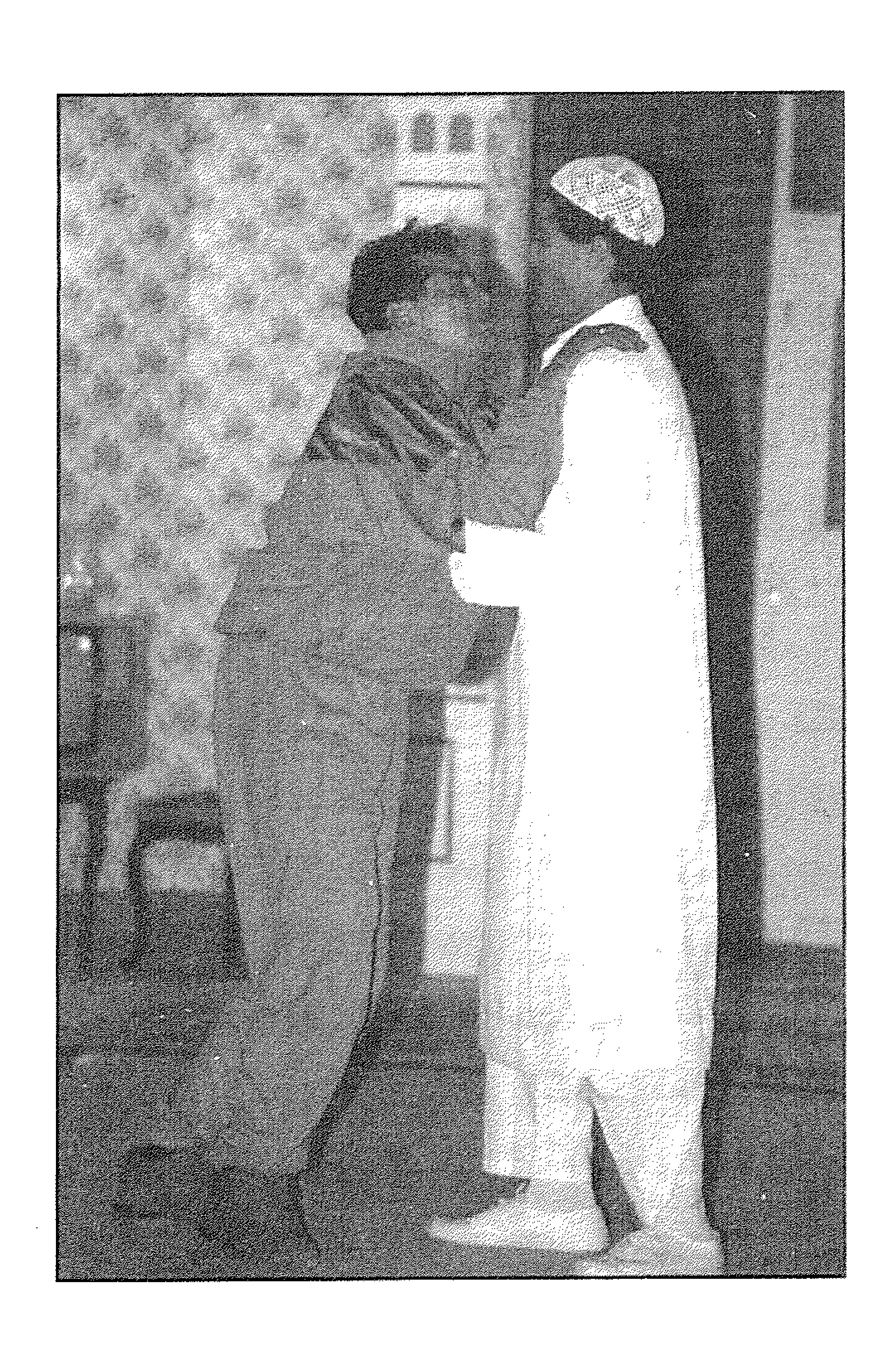
عند اللحظات الأولى للمسرحية، والإرهابى يراقب مفردات حياة الأسرة وسلوكياتها قبل أن يتحول بالتدريج - عبر الزمان الفنى المسرحى - من المراقبة إلى المشاركة، لقد بدأ بمراقبة الأم (زهرة) وهى توزع زهورها الناضرة الجديدة على "الزهريات" لتملأ، البيت بالبهجة والجمال؛ وراقبها - مستمعا دون جواب - وهى تتحدث عن عزف

الموسيقى على البيانو - الذى توقف فى البيت منذ وفاة الأب، واستمع إليها وهى تتحدث بإكبار زوجها - مهندس السدود النهرية - الذى مات وهو يعمل فى موقعة؛ ثم اشتبك معها فى حوار ساخن حول رعايتها لوالدها المسن المشلول، ولا ينتهى الفصل الأول إلا والارهابى يشارك فى إطعام هذا الجد العاجز بقدر من الحنان والرغبة فى المشاركة فى ممارسة هذه السلوكيات "الحضارية" الانسانية العذبة التى تعنى - ببساطة تلك القيم العميقة والبسيطة معا، قيم حبه الجمال والفن، والتماسك الأسرى والتعاطف بين الأجيال والالتزام بالواجب إزاء المجتمع والتمسك بالحقوق وإكبار العمل كقيمة رئيسية للإنسان..

ومثلما أجبرت الأم (زهرة) الارهابى فى الفصل الأول - وهو يهددها بالمسدس على أن يستمع إلى مناقشتها لتصوره المشوه عن الدين وعن المجتمع، ومثلها أخبرته بأهمية أن تكون عضواً متطوعاً فى جمعية رعاية مرضى الجذام المنبوذين والفقراء؛ فإنه فى الفصل الثانى - يشتبك فى نقاش - يقبله راضيا فيقبل مبدأ المناقشة الحرة المتكافئة مع الابنة - التى كان قد بدأ المسرحية وهو يعتقد أن دراستها للآثار تعد كفرا لأنها تدرس آثار الوطن القديمة؛ وهو أيضا فى هذا الفصل يستمع إلى ذكريات الجد عن ثورة بلاده الوطنية - قبل جيلين كاملين تلك الثورة التى انتزعت للوطن استقلاله وأعادت اليه كرامته ولأبناء الوطن حقهم فى الحياة الحرة ....

وتبلغ الرؤية الدرامية ذروتها حين يصل الإرهابى الى المعنى الحقيقى لتجربته مع هذه الأسرة - أو فى الحقيقة لتجربته مع القيم التى تعيش بها هذه الأسرة المصرية القبطية أو العادية، ومع سلوكيات الأسرة فيما بين أعضائها أو بينها - ككل وبين مجتمعنا وعالمها: حين يصل الإرهابى الى المعنى الحقيقى (لتجربته - مع هذه القيم ومع ذلك تلك السلوكيات التى تكون الرؤية الدرامية للمسرحية قادرة أيضا على أن تكشف لنا عن حقيقة أخرى - من زاوية "تاريخ الدراما" المصرية بشكل خاص، العالم بشكل عام، والدراما الواقعية - التعبيرية بالذات؛ فهذا النوع الدرامى العريق والفنى

ظل طوال أجياله - أو أجيال مبدعيه - يتصدى لأخطر أمراض كل جيل أو لأخطر ما هدد الحياة فى كل عهد أو مرحلة : أمراض الفقر أو التناحر الطبقى أو تصادم الأجيال أو الجمود العاطفى أو الانحلال الخلقى: الآن تكشف الرؤية الدرامية فى الجنزير؛ أن الإرهاب - المستقر بتصورات مشوهة وفاسدة عن العقائد السامية هو المرض الذى يهدد الآن أسس الحياة الاجتماعية صانعة الحضارة والتقدم والأمل فى المستقبل - للمجتمع المصرى، وللإنسانية...





بعد فوز "الجنزير" بجائزة أفضل عرض مسرحى:
المسرح هو أعظم الفنون .. لكنه ايضا فعل اجتماعى "الجنزير" تأخر عرضها ٤ سنوات
الأخبار ٢٩ فبراير ١٩٩٦
بقلم : محمد سلماوى

** مسرحية محمد سلماوى: "الجنزير" التى حققت أعلى الايرادات فى مسرح الدولة، وامتد عرضها على مسرح السلام بالقاهرة، طوال الموسم الحالى .. حصلت هذا الأسبوع على جائزة أفضل نص مسرحى لهذا العام فى الجوائز السنوية التى يقدمها معرض القاهرة الدولى للكتاب.

يقوم فاروق حسنى وزير الثقافة بتسليم شهادة الجائزة لمؤلفها محمد سلماوى فى حفل خاص يقام يوم الاثنين القادم، بمكتبة القاهرة بالزمالك، كما يسلم شهادات مماثلة لعشرين كاتبا ومفكرا فازت كتبهم .. كل فى مجاله.

ومحمد سلماوى يكتب للمسرح منذ الستينات فقد عرضت له أول "مسرح ايوارت التذكارى" بالجامعة الامريكية بالقاهرة.. وكانت المسرحية باللغة الانجليزية وهى مسرحية "سأقول لكم جميعا" وقامت ببطولتها : صوفى ثروت.

وخلال عرض هذه المسرحية كان الكاتب والناقد الامريكى المعروف روبرت بن وارين فى زيارة لمصر لالقاء محاضرة بالجامعة الامريكية، شاهد "سأقول لكم جميعا" وأعجب بها وتنبأ بمستقبل كبير لمحمد سلماوى ككاتب مسرحى.

وكانت تلك هى أول شهادة رسمية يحصل عليها من جهة لا تعرفه، وكانت بمثابة

تأكيد شخصى له على ان هناك جدوى مما يكتبه للمسرح.

وقد انقطع محمد سلماوى عن الكتابة للمسرح لسفره للخارج حيث درس مسرح شكسبير بجامعة اوكسفورد، كما حصل على دبلوم الأدب البريطانى الحديث من جامعة برمنجهام.

فوت علينا بكرة

يقول محمد سلماوى:

- اننى اعتبر بدايتى الحقيقية فى المسرح فى عام ١٩٨٣، وهى مسرحية (فوت علينا بكرة) التى أخرجها سعد أردش لمسرح الطليعة وكانت بطولة سعاد نصر، فقد حققت هذه المسرحية نجاحا جماهيرا كبيرا.. رغم أنها كانت تميل إلى التجريبية ووصفها النقاد بأنها بداية لمسرح "عبث" جديد، وان كنت أنا شخصيا لست متأكدا أن ما أكتبه ينتمى لمسرح العبث.. صحيح اننى استخدم الكثير من "تكتيك" هذه المدرسة المسرحية ولكن للوصول إلى هدف مختلف تماما عما يرمى إليه بيكيت او "اونسكو"، ففى مسرحى أحاول أن أنقل الواقع كما أراه.. وإذا كانت النتيجة هى "العبث".. فقد يكون ذلك لأن واقعنا هو الذى أصبح عبثيا!!

مسرح الدولة هو "الأفضل"

وعن "الجنزير" يقول محمد سلماوى : هى المسرحية الثامنة التى تعرض لى .. وقد نشرت لأول مرة عام ١٩٩٢ وكانت أول عمل فنى يتخذ موضوعها الأساسى من قضية الارهاب، لكن عرضها تأخر أربع سنوات لأسباب خاصة بالقائمين على المسرح فى بلادنا وليست خاصة بى، ولقد عرض على أكثر من مرة أن أقدمها عن طريق القطاع الخاص.. لكنى كنت اعتقد أن المسرح الذى يعالج قضايا المجتمع مكانه الطبيعى هو "مسرح الدولة" وليس المسرح التجارى.

المعالجة مختلفة

ويوضح محمد سلماوى ان المعالجة المسرحية لظاهرة الارهاب تختلف فى "الجنزير" عما قدم فى التليفزيون أو السينما لسببين أولهما أن المسرح فن أكثر عمقا.. فبينما اكتفت المعالجات السابقة بإدانة الإرهاب أو السخرية منه، فإن مسرحية "الجنزير" تحاول مناقشة أسباب هذه الظاهرة على المستوى الفردى وعلى مستوى المجتمع وتحاول تحليلها.

أما السبب الثانى فهو أن المسرح وإن كان فى رأي« هو أعظم الفنون جميعا لأنه أبو الفنون الذى يجمعها فى عمل واحد.. الا أنه فى نفس الوقت فعل اجتماعى لا يمكن ان ينفصل عن قضايا المجتمع.

اخراج جلال الشرقاوى

واخيرا يتحدث محمد سلماوى عن العرض المسرحى "للجنزير" كما جسده ابطال المسرحية عبد المنعم مدبولى وماجده الخطيب ووائل نور وخالد النبوى وعزة بهاء.. وكما أخرجه المخرج الكبير جلال الشرقاوى فيقول : إن جلال الشرقاوى نجح إلى أبعد الحدود فى تحويل "النص إلى عرض مسرحى حى.. وذلك من خلال المعايشة الكاملة التى أحدثها بين فريق العاملين بالمسرحية : الكاتب والممثلين ومصمم الديكور والمؤلف الموسيقى، وقد استمر الإعداد لهذه المسرحية أربعة أشهر كاملة حتى وصلت إلى صورتها المثلى.

وهكذا كان الممثلون جميعا فى أفضل حالاتهم فماجدة الخطيب تقدم فى مسرحية (الجنزير) أفضل أدوارها، وكذلك وائل نور وخالد النبوى، أما عبد المنعم مدبولى، فإنه يؤكد أستاذيته بأقل الأدوات المتاحة حيث أنه لا يتحرك من على كرسيه طوال العرض.. وعزة بهاء تؤكد تواجدها المسرحى يوما بعد يوم.

معالجة الإرهاب على الخشبة
الجنزير .. مسرحية للنقاش
الشرق الأوسط ٢١ فبراير ١٩٩٦
بقلم : الفريد فرج

دائرة ضوء

نعم .. فمنذ بدأ عرض مسرحية الكاتب المبدع محمد سلماوى أصبحت حديث الكثيرين وموضوعا للنقاش.

المسرحية عنوانها الأصلى، "الزهرة والجنزير" والزهرة هى السيدة زهرة ربة الاسرة التى ترعى أبا مريضا مقعدا وابنة تتقدم فى دراستها الجامعية للآثار وابنا ضائعا مدمنا للمخدرات.

ولقد التقت زهرة بالصدفة بامرأة منقبة دعتها للمنزل لتكتشف أنها ليست الا شابا إرهابيا احتال لدخول البيت والسيطرة على الأسرة بصفتهم رهائن وهدد بقتلهم واحدا بعد الآخر اذا لم تفرج السلطة عن مسجونين من رفاقه عينهم.

والحدث الخطير فى المسرحية، وهو اتخاذ الرهائن والتهديد بقتلهم، يجرى على خلفية من الحياة الأسرية البسيطة والعلاقات الأسرية الحميمة، بين الأب المريض المدلل وابنته المتفانية فى خدمته، وحفيديه الحائرين فى الواقع وإن كانت شخصية كل منهما تبدو عادية فى الظاهر.

ولو كنت أحببت فى المسرحية أشياء فإن أولها هذه الأسرة البسيطة وصنعة محمد سلماوى وقدرته تتحليان فى تقديمه هذه الاسرة وعلاقاتها ومصاعبها وطيبة قلوب

أفرادها والصدق والواقعية فى تصويرهم.

إن أسرة "الجنزير" أوثق ما تكون علاقة بالأسر فى مسرحيات نعمان عاشور وريشته التى ترسم بسرعة وبلمسات بسيطة أعمق ما تنطوى عليه قلوب الناس البسطاء فى حياتهم الأسرية بلمسات أخاذة جذابة.

قام عبد المنعم مدبولى بدور الجد المقعد وما أروع ما عبر عن العجوز المدلل بمركزه فى الاسرة وبمرضه وبحبه لأبنائه.

أما ماجدة الخطيب - زهرة - فهى تتألق للمرة الأولى على المسرح بعد أن رد الله غربتها واستأنفت نشاطها الفنى.. وقد أدت ماجدة دور زهرة بخبرة اكتسبتها من السنين، وباقتدار لم نره منها الا فى أدوار الفتاة اللعوب منذ سنوات بعيدة.

خالد النبوى فى دور الارهابى هو بطل فيلم "المهاجر" الذى أبدعه يوسف شاهين، وعزة بهاء هى ممثلة جديدة لها جاذبية واعدة.

أما مفاجأة العرض فكان ممثل التليفزيون ونجمه الشاب وائل نور.. الذى سرعان ما أظهر على المسرح قدما راسخة وحركة غنية وخفة ظل رائعة ومقدرة على الإبداع فى داخل الإطار الإخراجى دون زيد على النص أو على حركة الإخراج ولكن للتعبير من خلال هذا وتلك تعبيرا حرا قويا وكأنك يا وائل يا نور ممثل من عشرات السنين! وقد وضع جلال الشرقاوى لهذه المأساة العنيفة إطارا إخراجيا هادئا ومنضبطا بقدرته العالية على السيطرة على مغزى المسرحية ومراميها. وكان لهذا الإطار الإخراجى الهادئ المنضبط كل الفضل فى تأكيد واقعية ومصداقية الحدث المسرحى الذى كان يمكن فى ظروف غير منضبطة أن يتحول إلى صخب الميلودراما وهرجها.

جلال الشرقاوى مخرج اكتسب مع السنين والتجربة قدرات إضافية وتمكنا من أدواته وقدرة على الاختيار الموفق.. يبدو للمشاهد المتمرس فى المقارنة بين إخراجه لمسرحية الشاعر فاروق جويدة "الخديو" ومسرحية الكاتب محمد سلماوى "الجنزير".

فى الاولى حرص جلال الشرقاوى على تأكيد صخب قصر الخديو وثرائه وتفرنجه وبذخه الفنى. وفى الثانية حرص جلال الشرقاوى على تأكيد جمال البيت المصرى البسيط وهدوء الحياة فيه.. لولا مفاجأة الارهاب!

فى مسرحية "الخديو" الشعرية استلهم جلال الشرقاوى عناصره الغنائية المسرحية ووضع الواقع فى صورة الخيال التعبيرى لقصة سقوط الخديو وفاجعته السياسية، وكان للنور والظل وظيفة تعبيرية.

وفى مسرحية "الجنزير" استلهم جلال الشرقاوى عناصر الواقعية المسرحية وأضفى جاذبية خاصة على اختلاط العلاقات الرومانسية بالمفارقات الفكاهية التى تميز التعبير المصرى عن أبسط الاشياء، وأنار المسرح حتى يؤكد حقيقة النشاز والمفارقة فى الموقف بين الارهاب وحياة الاسرة المتوسطة الوادعة التى يربطها الحب.

ولكن هذه المسرحية البسيطة الجذابة تعرضت أيضا لبعض النقد السلبى، من حيث ان شخصية الارهابى فيها مسطحة ،مقولبة ولا تضيف شيئا للصورة الصحافية او الأمنية للارهابى.

وهذا حقيقى.

صورة الارهابى فى مسرحية "الجنزير" مسطحة وليس لها حجم او بعد ثالث مثل صورة زهرة او أبيها او ابنيها.

ولكن من أصول النقد أن يتوقف لحظة قبل الحكم، وان يتأمل صنعة المؤلف قبل إبداء الرأى، وان يسأل : لماذا..؟

وعندى ان سلماوى صنع هذه الصورة للارهابى قاصدا إظهاره بالسطحية وبالطاعة العمياء لمن يقوده.. ومن لا يناقش أو يفكر او يتأمل أو يراجع أو يقرر لنفسه أو يحكم بنفسه ماذا تريد ان تكون صورته فى الفن؟

هذا سؤال للتمهل فى الحكم على شخصية الارهابى فى مسرحية "الجنزير" ولمراجعة

شخصية الارهابى فى المسرحية.

شخصيات المسرحية الاخرى غنية واضحة حاضرة وكأها مرسومة بالألوان بينما شخصية الارهابى كأنها مرسومة بالخطوط على الورق تشغل مساحة ولا تشغل حجما، وهى بلون واحد.. أبيض على أسود أو أسود على أبيض، وتبدو للعين مختلفة عن سائر شخصيات المسرحية مبسطة ومسطحة وباهتة.. لا لأنها تعكس مجرد التصور الأمنى لشخصية الارهابى كما قيل، ولكن لإبراز الفرق بين صورتها وصورة افراد الاسرة الذين يتميزون بالحيوية وبروح التضحية وبعمق الحب الاسرى.

فتأمل فى ذلك صنعة الكاتب المسرحى المبدع محمد سلماوى!

الجنزير والكوميديا السوداء
الكواكب ٢٠ فبراير ١٩٩٦
بقلم : غنيم عبده

منذ فترة طويلة والكلام لا ينتهى عن أزمة المسرح المصرى، وقد تعددت الآراء وتزاحم أصحابها يحللون العوامل والأسباب التى قادت إلى الأزمة، وتنوعت الاتهامات وطالت كل العاملين بالمسرح، بل طالت أيضاً تذكرة الدخول متهمة إياها بأنها السبب فى انصراف الجمهور الحقيقى وفتح الاب أمام السياحة العربية وتقديم ما يرضى أذواقها من أعمال.

وكان العقلاء والمراقبون الجادون يتكلمون بصوت أقرب إلى الهمس مؤكدين أن الأزمة فى أساسها، أزمة فكر، فلم تعد هناك الأعمال التى تعبر عن المجتمع والتى تقترب من وجدان الناس وتوقظ الوعى لديهم، وأن تحويل المسرح إلى "كاباريه" لن يفيد المسرح ولن يجذب جمهور الكباريهات وبعيدا عن التنظير جاءت مسرحية الجنزير لتقدم الدليل على صدق "الهمس" وعلى أن الجمهور المصرى بل والعربى كما رأيت بنفسى بخير، وأنه يبحث عن المسرح الجاد الذى له تقاليد وأصول، المسرح الذى يعمل على إيقاظ الوعى لا تغييب العقل، المسرح الذى يبعث الأمل ولا ينشر اليأس والإحباط وها هى "الجنزير" تعرض طوال شهر رمضان والجمهور يقبل عليها لدرجة أن المسرح يكاد يكون كامل العدد رغم ما تبثه قنوات التليفزيون التسعة وما ينقله الدش من مسلسلات درامية وأفلام ومسرحيات ومنوعات وجوائز ومسابقات وإعلانات تجعل الناس فى حالة اعتكاف أمام التليفزيون، إضافة إلى عوامل اجتماعية واقتصادية تجعل الكثير لا يرحب بمغامرة الخروج والتوجه إلى المسرح.

لكن المسرحية بفضل جرأة موضوعها وجديد علاجها لقضية من أخطر القضايا التي مرت بنا نحن المصريين، وبذكاء مبدعها الزميل "محمد سلماوى" فى دعوة كبار الشخصيات لحضور العرض هيأت الدعاية اللائقة للمسرحية عوضا عن ضآلة ميزانية الدعاية فى مسرح الدولة.

"الجنزير" ليست مسرحية لإدانة الإرهاب أو السخرية من الشباب الملتحى أصحاب الجلاليب البيضاء، بل إنها تحلل الظاهرة وتبحث طرق وأساليب التعامل مع أسبابها الموضوعية بعيدا عن الخطابة والشعارات التى لا تغنى ولاتسمن من خلال إطار فنى.

لقد وضعنا محمد سلماوى من خلال العرض المسرحى "عرايا" أمام ذاتنا حتى نضطر إلى مواجهة هذه الذات وتجاوزها إلى ما هو صحى وجميل فى العلاقات الإنسانية بين أبناء الوطن الواحد فى محاولة لرأب الصدع الذى أصاب نسيج الوطن والمواطن.

"محمد" الإرهابى مثقل بغياب الأم وتنكر الأب وقسوة الحياة وقلة الثقافة أو سطحيتها.. اقتنصته الجماعة الإرهابية لتلعب دور الأم البديلة أو الصهر الحنون، وفى نفس الوقت تحشو رأسه بالأفكار التى تكفر المجتمع - وهو به كافر فى مشاعره - وحتى يستمر فى نوال البركة وينال رضا الأمير الذى لا يعلم حتى اسمه تكلفه الجماعة باحتجاز أى أسرة مصرية وأخذ أفرادها رهائن لتساوم بها على الإفراج عن بعض عناصرها.. وينفذ محمد المهمة ويحتجز أسرة مكونة من أربعة أفراد.. الجد العاجز عن الحركة والممثل لجيل ثورة ١٩ والأم التى تعمل فى خدمة المجتمع من خلال رئاستها لجمعية رعاية مرضى الجذام وتعيش حياتها وفاء لذكرى الأب الذى استشهد فى موقع السد العالى والذى ترمز صورته المعلقة إلى جيل ثورة يوليو وهو الجيل الذى استطاعت أحلامة وخطواته أن تحتوى كل من يعيش على أرض الوطن. والابن نموذج جيل السبعينات وحتى التسعينات الذى يعانى من تغير القيم السلوكية وضياع الأحلام وفساد التعليم وعدم القدرة على التواصل مع المجتمع فيهرب إلى الإدمان

والابنة التى ترفض هيافة الجيل وعدم وجود قضية يؤمن بها وتعانى من تضارب القديم بالجديد والمعاصرة بالحداثة.

الشابان .. الإرهابى والمدمن ضحية ولهذا يتقاربان ويتعاطفان معا، فهما وجهان لشخص واحد ولهذا ليس غريبا أن يصاب أحمد "المدمن" بالتقلصات التى قد يؤدى إلى الموت فى نفس الوقت الذى يقتل فيه محمد الإرهابى برصاص جماعته التى فتح لها الباب بعد أن أدعت أنها الشرطة بعد أن تأكدوا من خلال الحوار التليفونى مع محمد أن وجوده وسط هذه الأسرة المصرية الطيبة الحنون قد أزال الغشاوة عن عينيه، وأعاد إليه رشده.

وتطرح المسرحية وجهة نظر مؤلفها أن علاج قضية الإرهاب لا يكون بالحل الأمنى فقط وإنما يكون بالوعى أن القيم والسلوكيات العامة فى المجتمع تشوه الناس وأن على الفن أن يواجه هذا التشويه وأن يحاوره بالحجة والبرهان.. عندها يستطيع أن يهزم الجمال القبيح ويهزم السلوك والمنطق المسدس والقنبلة.

الكتابة عن الجنزير لن توفيها حقها فهى تحتاج إلى دراسة ثقافية وخاصة مشهد النهاية والذى يدل على نظرة تشاؤمية فالإدمان ينتصر على أحمد والإرهابيون يقومون بتصفية محمد حتى يكون عبرة لغيره والأم تصرخ "بلدى"!.

وأخطر ما تكشف عنه مسرحية الجنزير لم يعرض على المسرح بل كتبه مؤلفها محمد سلماوى فى مقدمة وإهداء الطبعة الثالثة .. لقد نشر محمد سلماوى المسرحية لأول مرة بمجلة القاهرة فى عدد نوفمبر ١٩٩٢ تحت إسم "الزهرة .. والجنزير" ورغم تحمس المخرج الكبير جلال الشرقاوى لإخراجها على مسرح الفن "قطاع خاص" إلا أن سلماوى كان يرى أن المكان الطبيعى لنص يقدم موقفا فى قضية من أخطر القضايا التى تواجه مجتمعنا هو مسرح الدولة، وبالفعل حدث اتفاق مع المخرج فهمى الخولى مدير المسرح الحديث وقتها، واجتمع المؤلف والمدير والمخرج جلال الشرقاوى لبحث أفضل

موعد لتقديم العرض، وبعد أن قام المخرج بوضع جدول البروفات تراجعت قيادات المسرح عن تقديم المسرحية لحساسية موضوعها أى للسبب ذاته الذى اختار المؤلف مسرح الدولة ليجسد نصه عليه، وقيل إن الرقابة لها تحفظات على العرض بسبب شدة مواجهته للمتطرفين مما قد يثيرهم!.

قيادات مسرح الدولة بعد أن اطمأنت إلى تحمل التليفزيون والسينما مخاطر عبء مواجهة التطرف فنيا اقتنعت فجأة وبعد مرور ٣ سنوات بالجنزير واتصلت بسلماوى لتقدم المسرحية ولتكون رغم هذه المدة أول مسرحية مصرية تعالج قضية الإرهاب.

إن موقف هذه القيادات هو نموذج لانتهازية المنتفعين ولعبهم على الحبال وتقاعسهم عن المواجهة وخلط الأوراق وهى كوميديا سوداء بكل المقاييس أو "حاجة تقرف".

ملاحظات وملاحظات مضادة

"الجنزير" ! (١)

مؤسسة الأهرام ٢٩ يناير ١٩٩٦

بقلم : حلمى سالم

عندما تطلق "زهرة" صيحتها الأخيرة فى نهاية مسرحية "الجنزير"، لتصرخ : "بلدى" يكون المؤلف محمد سلماوى، قد انتهى من عرض القضية. صرخة "بلدى" هى الذروة التى يصل إليها المؤلف ليقول إن القضية ليست الارهاب فقط ولا هى المخدرات التى سقط أحمد - ابن زهرة - ولكنها قضية الآمنين وقضية الذين يهددون الأمن وقضية الذين يدافعون عنه. الجميع أبناء هذا البلد، الخطاءون وغير الخطائين. وقد يأتينا الارهاب من الخارج، فلا تكون هى القضية، ولكن أن يقتتل حماة الأمن ومفزعو الأمن، فهذه هى القضية لأن البلد ساعتها سوف يكون خرابا. الصيحة ليست فقط لأولادها ولا لرجال الأمن ، ولكن لهؤلاء الذين حادوا عن الطريق أيضا. فالكل أبناء هذا البلد وإذا كان حماة الأمن يعرفون حقها ، فإن على الآخرين أن يعرفوا حقها أيضا فهم نبتها وهم أولادها. إننا نختلف فى الرأى. هذه ضرورة وهذه علامة صحية، لكن أن يصل الخلاف فى الرأى إلى القتل، فهذه هى القضية. وهذه أهمية مسرحية "الجنزير". نحن نرى "زهرة" - ماجدة الخطيب - وهى تعود إلى بيتها الهادئ الجميل، الذى تملؤه الزهور، ومعها منقبة لا تعرف عنها شيئا وتتحدث "زهرة" عن حياتها وزوجها الذى راح وهو يبنى السد العالى - مصر - وأولادها. من رحلت مع زوجها إلى خارج البلد من أجل لقمة العيش ومن سقط فى المخدرات نتيجة الأزمة. وعن ابنتها ، ياسمين - عزة بهاء - التى تدرس التاريخ المصرى القديم. حلقة متصلة بحلقة يقدمها محمد سلماوى ليمر على التاريخ المصرى تاريخ الحضارة العظيمة التى بدأ بها التاريخ من خلال

ياسمين الباحثة، أو من خلال الجد أمين - عبد المنعم مدبولى - الذى عاصر ثورة ١٩ كأعظم ثورات مصر الحديثة.. حتى الأب الراحل فى بناء السد.. وعندما نكتشف أن المنقبة ليست إلا شابا إرهابيا أو هو فى طريقه إلى ذلك، وهى لحظة كشف جميلة يقصدها.. سلماوى، فهو يقدم الشاب محمد - خالد النبوى - المنقبة، لتكون بداية لحظته نوعا من الزيف، فهو فتاة مزيفة أو شاب مزيف، وليس حقيقيا لأنه سوف يكتشف فيما بعد ذلك الزيف الذى سقط فيه. دائرة واسعة يطوف بها سلماوى لا ينسى فيها أزمة الشباب الذى - ربما - فقد القدوة. ممثلا فى أحمد - وائل نور - الابن الضائع فى المخدر، وتفرض تفاصيل الحياة اليومية أن يتعامل الإرهابى، مع الأسرة، وهذا التعامل نفسه، يجعله يكتشف السقوط الذى وقع فيه، وهذه هى لحظة التنوير أو لحظة التطهير. وبدلا من أن يخضع لأوامر الأمير من خلال التليفون . وهى حالة يعيشها وكأنه مغمض العينين يرفض تنفيذ الأوامر، لأنه يكتشف الحقيقة.. يكتشف أنه مضلل وأن هؤلاء الذين يكفرون المجتمع، خدعوه لأنه لم ير فى الأسرة كافرا. فهم يتعاملون بيسر الدين ، وسماحته وعظمته، وينقض الارهابيون على البيت يريدون قتل من فيه، فتكون الشرطة وراءهم. وتدور المعركة وتفقد فيها زهرة كل أحبائها فتصرخ "بلدى" فقد رأت الاخوة يقتتلون ويقتلون بعضهم. فإن حدث .. فهو الخراب. هذه هى أهمية مسرحية "الجنزير" التى تأتى وسط سيطرة أمنية رائعة. نعيشها الآن، لكنه يتجاوز هذه النقطة. ليجعل "البلد" هو القضية ... وللملاحظات بقية.

مسرح محمد سلماوى يتحدث عن نجاح مسرحيته حول الإرهاب
الفن أداة وعى وليس أداة حل ومهمة المسرح إيقاظ وعى الجمهور!
الحوادث ٢ فبراير ١٩٩٦

"الجنزير" اسم لمسرحية تعرض حالياً على خشبة أحد مسارح القطاع العام بالقاهرة، تدور فكرتها حول الارهاب ومواجهته. ورغم أن الفكرة جادة، الا أن إقبال الجمهور على المسرحية فاق كل تصور. فلأول مرة فى تاريخ مسرح الدولة يحدث هذا الإقبال. فالمسرحيات التى تقدم على مسارح القطاع العام عادة ما تعتمد على المضمون، مما يفقدها الجاذبية للجمهور.

ومسرحية "الجنزير" لمؤلفها محمد سلماوى توافرت لها عناصر عديدة جعلتها موضع اهتمام واقبال الجمهور، لعل أهمها أنها أول مسرحية تناقش قضية الارهاب. صحيح أن المسرح قدم من قبل مسرحية "أهلاً يا بكوات"، ولكنها لم تناقش قضية التطرف والسلفية. أما "الجنزير" فهى أول مسرحية تطرح مشكلة الارهاب. كما وفّر مخرج المسرحية جلال الشرقاوى وسائل جذب الجمهور من تشويق واثارة. وأبطال المسرحية ساهموا بشكل كبير فى جذب الجمهور. فعبد المنعم مدبولى رائد من رواد الكوميديا وله رصيده الضخم، وماجدة الخطيب لها جمهورها، وهناك الشباب وائل نور وخالد النبوى الذين يسعى الجمهور لمشاهدة أعمالهما.

ولعل أهم ما يميّز هذه المسرحية انها تثبت بطلان مقولة "الجمهور عايز كده" التى

يرددها كثيرون من أهل الفن. فالمسرحيات الجادة التى تتناول قضايا مهمة وتتوافر لها عناصر الجذب يقبل عليها الجمهور.

التقت "الحوادث" محمد سلماوى الذى يعد أحد الكتّاب البارزين من جيله، وقدم للمسرح من قبل عدة مسرحيات لعل أشهرها "سالومى" و "اثنين تحت الأرض" التى أعيد تقديمها عدة مرات، ومسرحية "فوت علينا بكرة" والتى تعد أول مسرح عبث عربى. ودار مع محمد سلماوى الحوار التالى:

"الحوادث": ما الذى دعاك لاختيار مثل هذا الموضوع الشائك لتقديمه فى عمل مسرحى؟

محمد سلماوى: المسرح فن يحل مشاكل وقضايا المجتمع. فإذا كان الشعر أو الرواية يمكن أن يقوما على قصة حب أو قضية فلسفية، فإن المسرح بطبيعته فعل اجتماعى لأنه عملية اجتماعية، فيها المتفرجين يعرض أمامهم عمل يقوم على الحوار بما يحقق لقاء اجتماعياً، بجانب انه عمل فنى.

والمسرح لا يستطيع أن ينفصل عن المجتمع. كما أن المشاهد الذى يتكبد عناء الذهاب للمسرح ليشاهد عملاً فى ساعتين أو ثلاث ساعات يتوقع من الكاتب المسرحى أن يشاركه بعض همومه، يقدم له قضية من القضايا المهمة التى يتعرض لها الوطن. وحجم المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى يمر بها العالم العربى تجعل من المحتم على الكاتب المسرحى أن يتعرض لها. كما أن فى مصر قدر من حرية التعبير لم يكن موجوداً من قبل، يتيح لأى كاتب أن يعبر عما يراه بحرية لم تكن متاحة فى السابق. وهذا هو السبب فى ان المسرح السياسى رائج جداً فى مصر هذه الايام، لدرجة انه حتى القطاع الخاص يقدم المسرحيات السياسية لانه أدرك انها تجذب الجمهور..

"الحوادث": لماذا تأخر عرض المسرحية أكثر من ثلاث سنوات؟ فالمعروف أنك كنت تنوى تقديمها على المسرح منذ عام ١٩٩٢؟

محمد سلماوى : لهذا الموضوع قصة. فقد كنت أتصور أن المكان الطبيعى لنص يقدم موقفا فى قضية من أخطر القضايا التى تواجه مجتمعنا هو مسرح الدولة، وبالفعل اتفقت وفهى الخولى، مدير المسرح الحديث، والمخرج جلال الشرقاوى، وبالفعل اجتمعنا لبحث أفضل موعد لتقديم العرض. ولكن بعد أن وضع المخرج جدول البروفات فوجئنا بقيادة مسرح الدولة تتراجع فجأة عن تقديم المسرحية لحساسية موضوعها، أى للسبب ذاته الذى من أجله اخترت أن أقدمها على مسرح الدولة.

كذلك قيل لنا ان الرقابة على المصنفات الفنية لها تحفظات على النص بسبب شدة مواجهته للمتطرفين مما قد يثيرهم. وقد تفضل عدد كبير من المخرجين المتميزين بإبداء استعداده لتقديم المسرحية بعيداً عن مسرح الدولة، لكنى فضلت الانتظار حتى يقتنع مسرح الدولة برسالته.

ومرت الاشهر دون أن يتغير شئ، بينما كان التليفزيون قد سبق فى هذه الاثناء المسرح فى تقديم أكثر من عمل فى مواجهة مشكلة الارهاب والتطرف. وقدمت السينما فيلم "الارهابى" للفنان عادل امام. وفجأة، وبعد مرور ٣ سنوات، وجدت فهمى الخولى يتصل بى فى خريف ١٩٩٥ ليقول لى ان المسرح الحديث يريد تقديم "الجنزير" ليفتتح بها موسمه الشتوى، وقد كان.

"الحوادث": هل كنت تتوقع مثل هذا الإقبال الجماهيرى المتزايد على المسرحية؟

محمد سلماوى: الإقبال الجماهيرى له عدة أسباب، أحدها اهتمام الناس بهذا الموضوع، وهى أول مسرحية مصرية تعالجه، ثم لا ننسى قالب الكوميديا الذى يجذب الجمهور دائما. ومن الأسباب أيضاً أن الجمهور متعطش لعمل مسرحى جيد خال من ثقل الظل، وخال من الاسفاف والسوقية التى تحدث فى مسرحيات القطاع الخاص. فالجمهور فى حاجة لمسرحية تضحكه وتسليه، ولها قصة ومقومات تصلح لقضاء ليلة مسلية يشعر بعدها المشاهد انه قضى وقتاً ممتعاً ومفيداً.. وقد أدى إقبال الجمهور

المتزايد على المسرحية أن تقرر ادارة المسرح استمرار عرض المسرحية فى رمضان، رغم أن المتبع أن أبواب المسارح تغلق ابوابها فى شهر الصيام.

"الحوادث": لماذا لم تقدم أية حلول لقضية الإرهاب فى نهاية المسرحية؟

محمد سلماوي: الرد يستوجب تحديد مهمة الفن. بعض الناس يتصور أن الفن مهمته تقديم الحلول للمشاكل، وهذا خطأ. فاذا كان الامر بهذه البساطة، إن مسرحية يمكن ان تقدم حلاً لمشكلة الارهاب، فعلينا ان نحل كل مشاكلنا بهذه الطريقة. الفن ليس من طبيعته تقديم"روشته"، الفن مهمته الأولى إيقاظ وعى الناس إزاء المشاكل، وهى مهمة لا يستطيع أن يقوم بها أحد غيره. الفن أداة وعى وليس أداة حل. والمسرحيات التى تقدم الحلول، من وجهة نظري، مسرحيات ساذجة. وإنما العمل المسرحي أقوى من ذلك بكثير لخلق وعى جماهيرى. فالفن يتعامل مع الوجدان، وبالتالى فإن تأثيره أعمق من أى تأثير آخر.

"الحوادث": يقولون إنك كاتب مسرحى محظوظ، فكل كلمة تكتبها تنشرها من خلال دار النشر الخاصة بك. أيضاً تتميّز مسرحياتك بإقبال واسع من المسئولين والوزراء، فما رأيك فى هذا القول؟

محمد سلماوي: دار النشر الخاصة بى أقمتها لسبب أن دور النشر التى تنشر أعمالي تعطينى كمية قليلة من الكتب، وهذا شأن تعاملها مع أى كاتب، وأصدقائى كثيرون وأحب إهداءهم أعمالي. ومن هنا نشأت فكرة اقامة دار نشر أطبع فيها أعمالى التى تنشرها دور النشر الأخرى وذلك باتفاق معها. وكل أعمالى نشرت أولاً بواسطة دور نشر أخرى ولم أنشر أى عمل لى إلا بعد أن يكون قد صدر عن دار نشر أخرى. فإذا كانت كل كلمة أكتبها تنشر فذلك ليس لأنى امتلك دار نشر، وانما لأسباب اخرى..

أما مسألة إقبال المسئولين والوزراء على مسرحياتى، فأقول إن ذلك يحدث لأننى حريص على دعوة كل من يخدم البلد فى أى موقع لمشاهدة أعمالى المسرحية.

والمسرحيات تكتب وتعرض حتى يشاهدها الجمهور، ولأن مسرح الدولة ميزانيته الدعائية قليلة فانني أقوم بنفسي بدعوة الكثيرين كتعويض عن تقصير بند الدعاية.

"الحوادث": لماذا أنت حريص على عرض أعمالك من خلال القطاع العام، ولماذا تبتعد عن القطاع الخاص؟

محمد سلماوي: مسرح الدولة مسرح جاد وله تقاليده وأصوله، ويسعى دائما لتقديم الأعمال الجيدة ولا يهدف إلى الربح، وإنما يهدف إلى قيم أعمق من أي ربح، ومسرح القطاع الخاص له معايير تجارية لا أقرها، ومعايير فنية لا أقبلها، وبالتالي أتعامل دائما مع مسرح الدولة.

"الحوادث": البعض يعيب على المسرحية انها جعلت المشاهد يتعاطف مع الارهابي وليس العكس.

محمد سلماوي: لقد قصدت ذلك. فأنا من خلال المسرحية أقدم معالجة مختلفة عما قدم من قبل. فالسينما والتليفزيون توقفا عند درجة الإدانة والسخرية من الإرهاب، وقد قدمت ما هو أعمق، حاولت أن أحلل الظاهرة ولا نقف عند أدانتها أو السخرية منها، وإنما تحليل للوصول إلى الأسباب، وأن نبحث امكانية التعامل مع هذه الظاهرة. فقد جعلت الارهابي يتعايش مع الاسرة ليكتشف زيف ما هو فيه، ويكتشف كم هو مغرر به، ويرى عالماً جديداً غير الذي نشأ فيه، فهو قادم من أسرة مفككة، ووجد جو أسرة فيه ترابط، وبدأت العائلة تراجع بعض أفكاره حتى أدرك خطأ ما هو فيه. وقد قصدت من ذلك أن أبيّن ان معالجة قضية الارهاب لا تكون فقط بالحل الأمني، "وان نحن" بحاجة لأن نقترب من أفكار هؤلاء ونقومها.

القاهرة - زكريا...



ملاحظات وملاحظات مضادة
"الجنزير" (٢)
مؤسسة الأهرام ٢٠ فبراير ١٩٩٦
بقلم : حلمى سالم

قلنا أن المؤلف محمد سلماوى فى مسرحية "الجنزير" قد تجاوز اللحظة فى مناقشة قضية الارهاب إلى رسم صورة الهوة القاتلة التى يمكن أن يسقط فيها البلد. نتيجة هذا التطرف وهو يرمى برموز كثيرة فى المسرحية كزهرة اللوتس المصرية - الفرعونية - ووجود ياسمين الدارسة للتاريخ المصرى. أو كوجود البيانو رمز الجمال والتحضر من خلال الفن الذى يصنع الزمن الجميل. أو الزوج الذى مات. او حتى الحلم الذى خطف فجأة. أو الجد أمين وثورة ١٩. وهى كلها رموز تفتح الباب واسعا على حركة المجتمع المصرى بتاريخه العريض والممتد فى أعماق الزمن. يساعد سلماوى فى ذلك كله. مخرج متفهم ليس للنص فقط، ولكن لما يرمى إليه ويتجاوزه. يأتى ذلك فى حركة الممثلين. أو فى الديكور العادى، أو الاضاءة البيتية العادية .. يفعل ذلك جلال الشرقاوى. كواحد من كبار مخرجى المسرح المصرى، صاحب التاريخ الطويل مع الحركة المسرحية وصاحب التجربة الفنية مع النص المسرحى.. جلال الشرقاوى قصد ان يضعنا فى قلب الحدث ذاته. دون ان يأخذنا ذلك إلى محاولات البحث خلف ماذا يقصد، او ماذا يريد. إنه يضعنا فى الجو العادى . بحرصه على أن يكون كذلك. حتى تظل القضية المطروحة واضحة ولا تحتاج إلى جهد. وهو لذلك يجعلنا فى صف القضية من البداية. فزهرة بطبقة الصوت التى تتحدث بها - وهى طبقة عادية - تجعل حوارها يصل إلى القلب مباشرة، أيضا فى استخدام الشاب محمد - خالد النبوى - إلى طريقتين فى

الأداء - يجعله ينفصل بين طريقة واخرى، ليوضح مدى انفصال الشاب عن مجتمعه العادي، إلى مجتمع هؤلاء الذين يروعونه. بل انه يضحك منهم فى إحدى الطريقتين. أيضا، الشاب احمد - وائل نور - فى تحكمه فى منطقة أداء لا تفلت حتى لا يتوه القصد. كذلك الجد أمين - عبد المنعم مدبولي- الذى ينتقل من منطقة ادائية إلى منطقة أخرى، بين الحاضر والماضى، لتأتى الذكريات على لسانه وكأنه صدى الزمن القديم الذى يصطدم بالحاضر، فيلونه. ويتعانق معه. كذلك ياسمين - عزة بهاء - التى تظل فى المنطقة العادية كضرورة التفاهم مع الارهابى. كل ذلك يضعه جلال الشرقاوى بوعى كبير. يقف الديكور ذكيا يجعلنا نعيش لحظتنا مع الاشياء العادية. فلا يبالغ او يقوم بعملية تجريد تفقد الواقع حرارته التى هى حرارتنا ايضا. فيأتى بيت زهرة، كأى بيت. ولا يكون غريبا علينا. وتأتى الاضاءة مكملة لهذا كله، ولاتشذ لحظة انما هى تقوم بعملية تحديد للواقع حتى يظل انفعالنا به مستمرا. وتأتى موسيقى جمال سلامة معبرة عن كل اللحظات . لحظات الذكرى ولحظات الماضى. وواقع الحال. ليمتزج ذلك كله. المؤلف والمخرج والمثلون والديكور والإضاءة والموسيقى فى حالة مشتركة تجعل الجميع يذوبون فى كل اللحظات ويبقى أبطال العرض، عبد المنعم مدبولى وماجدة الخطيب ووائل نور وخالد النبوى وعزة بهاء والمسرح الحديث ذاته. وذلك يحتاج إلى ملاحظات اخرى.

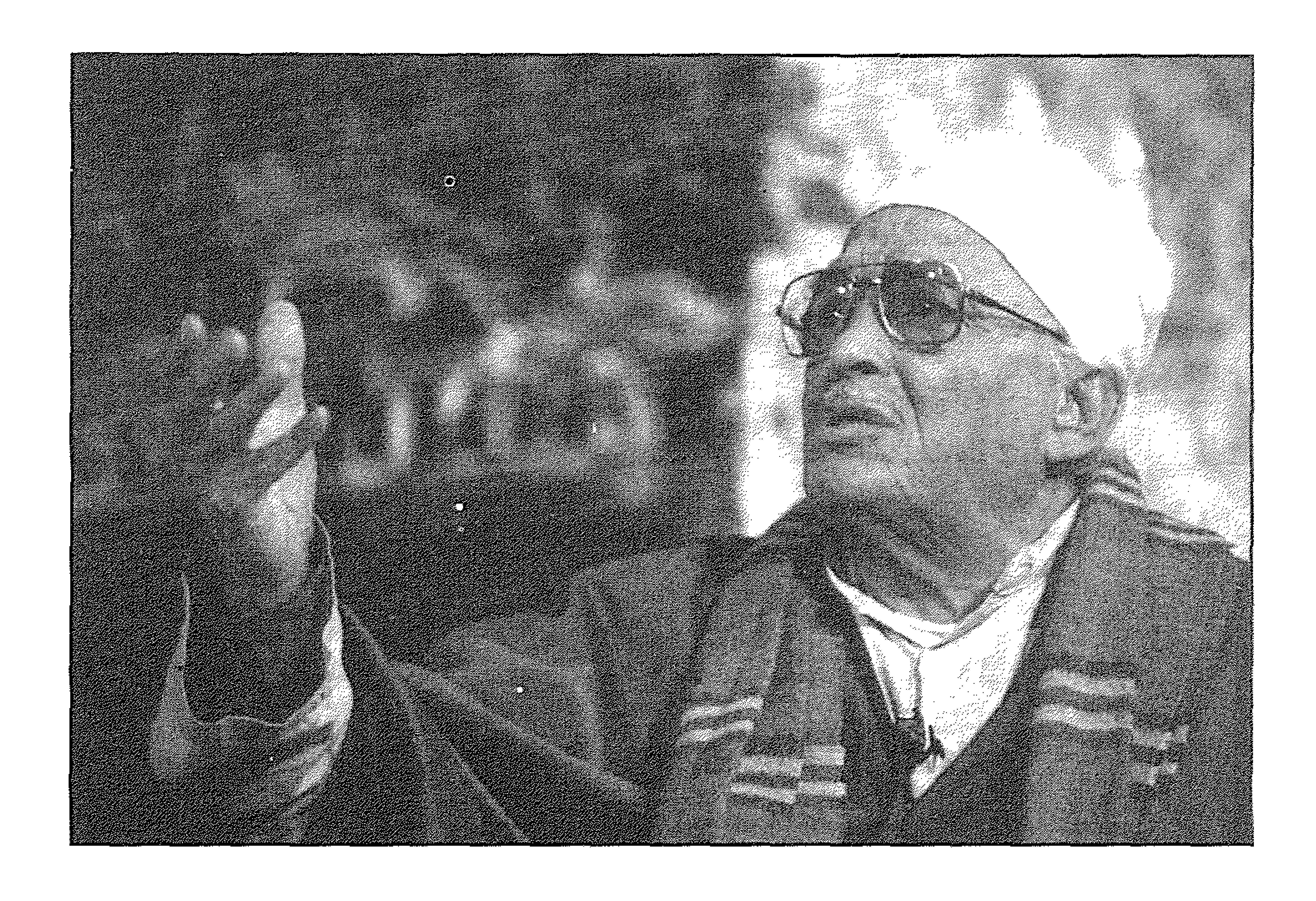
بلدى..!
الأهرام فى ٢ فبراير ١٩٩٦
بقلم : محمود مراد

أبكانى محمد سلماوى وجلال الشرقاوى ، واهتز فؤادى بينما ماجدة الخطيب تصرخ فى نهاية مسرحية الجنزير « بلدى .. » ومن خلفها أطلال المعركة والتفجيرات بين الشرطة والإرهابيين .. فى حين سقط بعض أبناء مصر غارقين فى دمائهم !

لقد كان المشهد الختامى للمسرحية هو ذروة العمل الدرامى الذى كتبه الزميل الأستاذ محمد سلماوى ، ويستحق كل التحية والتقدير على هذا الإسهام فى مواجهة ، أشرس المعارك التى تواجهها مصر بل ويواجهها العالم كله .. ومن حسن حظنا وحظ المسرحية أن تولى إخراجها جلال الشرقاوى الذى يتميز بثلاث صفات أساسية ، مهمة هى : الفكر المثقف .. والتقنية الماهرة .. والإحساس بنبض الشارع .. فبرغم جدية المسرحية وضبابيتها حيث يقتحم الارهابى بيت أسرة وادعة ساكنة ، فلقد أدار جلال حركة الأحداث برشاقة وبلا تشنج ، ولم يغفل عن نشر الابتسامات محددا فى ذات الوقت الفقرات الدالة البارزة من الحوار الراقى الذى كتبه سلماوى لتجسيد المعنى والمراد أمام المشاهد وفى ذهنه .

إننى أحيى المسرح الحديث ، ورئيسه شاكر عبد اللطيف على هذا الاختيار ، وأعتبر « الجنزير » عملا مهما يثبت ان مسرح القطاع العام لا يفقد الدفء ولا يهجره المشاهد إذا قدم عملا جميلا ومضمونا راقيا بأسلوب فنى ليس أدل على امتيازه من ان مدة العرض - نحو ١٥٠ دقيقة - قد مرت كأنها دقائق معدودة ... ولاشك أن الذى ساعد على هذا وتحمل مسئولية تقديم العمل فنانون مبدعون على رأسهم العملاق عبد

المنعم مدبولى والقديرة ماجدة الخطيب والمبدع وائل نور .. والصاروخ الصاعد خالد النبوى والفنانة المجيدة عزة بهاء ... وغيرهم من باقى أسرة المسرحية التى تدور أحداثها في مشهد واحد بديكور ثابت لكنه - بفضل الكلمة الراقية المعبرة والإخراج المبدع - تحول إلى عشرات المشاهد المختلفة التى تصور مصر كلها فى حاضرها وفى معاناتها التى لابد أن تنتصر فيها بإذن الله بكل قواها وفى مقدمتها الفن الجميل .



هوامش للكتابة
مفارقات الزهرة والجنزير
الحياة فى ٢٢ يناير ١٩٩٦
بقلم : جابر عصفور

أخيراً ، امتدت شجاعة مواجهة الإرهاب إلى مسرح الدولة فى مصر ، واستطاع "المسرح الحديث" فى القاهرة ، ضمن منظومة جديدة وقيادة واعدة ، أن يعرض مسرحية " الزهرة والجنزير" التى نشرها الكاتب المسرحى المصرى محمد سلماوى منذ أربعة أعوام فى عدد تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٩٢ من مجلة " القاهرة " التى يرأس تحريرها الصديق غالى شكرى ، ولم يستطيع أن يعرضها على خشبة المسرح إلا بعد أن رحلت العقول البيروقراطية التى ظلت مهيمنة على مسارح الدولة فى مصر لسنوات ، وحلت محلها عقول واعدة ، تدرك علاقة المسرح بالاستنارة ودوره الحيوى فى مواجهة التطرف والإرهاب .

ومسرحية محمد سلماوى مسرحية جسورة ، تنطوى على شجاعة المواجهة لظاهرة الإرهاب الخطرة والكشف عن الأسباب التي أدت إليها ، وتجسيد الشخصيات التي يصل بها التطرف أو التعصب إلى العنف العارى ، وتمثيل خطاب الإرهاب بما يضع هذا الخطاب موضع المساءلة فى عقل المتفرج الذى لا يمكن أن يتلقى هذه المسرحية تلقيا سلبيا . فالمسرحية تنطوى على وجهة نظر خاصة بها ، وتدفع المتفرج إلى اتخاذ موقف نقدى من دلالة الأحداث التى تمثلها . وليس المهم أن يتفق المتفرج أو يختلف مع وجهة نظر المسرحية ، فالأهم هو مشاركته إياها فى إدانة الإرهاب ، وتأمله بواسطتها الأسباب التى أدت إليه . ولعل مسرحية سلماوى ، من هذا المنظور ، هى أول عمل

إبداعى مصرى يتصدى للإرهاب فى ما أعلم ، فقد كتبت العام ١٩٩١ ونشرت العام ١٩٩٢ ، قبل أن تصبح الكتابة عن الإرهاب طرازا مألوفا ، أو حتى مقبولا من الأجهزة الإعلامية والثقافية فى مصر . ولذلك تحمل المسرحية علامات البداية ، بالمعنى الذى ينطوى عليه رد الفعل الإبداعى الأول إزاء ظاهرة هى نقيض الإبداع والحياة على السواء .

ومنذ البداية ، يلفت عنوان المسرحية الانتباه إلى ما ينبنى عليه من تضاد بين طرفيه الدالين ، فالزهرة تومىء إلى الرقة والبراءة والحرية والحب ، كما تومىء إلى الوعد الربيعى الذى ينطوى على قيم الجمال والحق والخير ، وذلك على النقيض من "الجنزير" الذى يومىء إلى القيد والسجن والتسلط والقمع ، كما يومىء إلى الإرهاب الذى ينطوى على الرعب الذى يستبدل بالحضور الواعد لقيم الجمال والحق والخير الوجود العقيم للقسوة التى تسحق الوردة والعنف الذى يغتال الحياة . وتتأكد هذه الدلالات الأولية ، داخل المسرحية ، بواسطة علاماتها الدالة أولا . فالحضور «الزهرى» يتجسد ما بين دوال تسمية الشخصيات النسائية ودوال العلامات الموازية للتسمية . الأم التى هى أول من نراه فى المشهد الأول وآخر من نسمع صوته فى المسرحية اسمها "زهرة" لا يفارق حضورها حضور المزهريات (اللافتة فى الفضاء المسرحى) والموسيقى التى تنطلق كلما اقتربت زهرة من البيان ، مذكرة بالتوافق الإيقاعى الذى كان ذات مرة، فى زمن الزوج ، كبير مهندسى السد العالى الذى توفى منذ أكثر من عشرين عاما . والابنة الكبرى الغائبة فى بلد خليجى هى "نرجس" التى انطوت على نوع جديد من الحجاب . والابنة الصغرى "ياسمين" التى تدخل إلى توتر المواجهة الدرامية حاملة ، ما يدل عليها ، زهرة اللوتس رمز الحضارة المصرية القديمة التى قرنتها الأسطورة الفرعونية ببداية الخليقة ، حين لم يكن فى الوجود غير المياه اللانهائية ، إلى أن نبتت زهرة اللوتس البيضاء الرقيقة ، فتكونت حولها الأرض لتحتضنها ، وأخرجت كائنات

الوجود المختلفة لتحيط بها كما يحيط الوجود بمبدأه الواعد .

وفي مقابل علامات الحضور الزهري ، هناك علامات الحضور القمعي التي تبدأ من "الجنزير" الذي يحمله شاب إرهابي يستوقف سيارة الأم في الطريق ، متنكرا في ثياب امرأة منقبة ، فتدعوها الأم إلى منزل الأسرة ، كي تفهم ما يدفع فتيات هذا الجيل ، ومنه ابنتها ، إلى النقاب أو الحجاب ، آملة أن تقيم حوار مع الفتاة المنقبة (التي ترى فيها صورة أخرى من ابنتها المقيمة بعيدا عنها) حيث تعيش مع والدها المقعد الذي جاوز الثمانين من عمره ، أثرا عتيقا من أثار ثورة ١٩١٩ ، عاجزا ، خرفا ، إلى جانب الابن أحمد الذي ضاع بعد وفاة الأب الناصري ، وإجهاض الحلم القومي الذي ارتبط به الأب . والابن مدمن لحبوب الهلوسة ، يعيش تائها بلا هدف أو حلم أو قضية ، نقيض الحضور الزهري الذي تمثله الأخت الصغرى ، ياسمين نوارة الأمل الوحيد في الأسرة ، من حيث تطلعها إلى أفق واعد ، عامر بالتسامح ، يؤكد الحضور الإنساني الفاعل في الوجود . ولكن هل يتحقق هذا الأمل في فضاء مغلق ، محاصر بأحلام ماض لم يكتمل ، وإحباطات حاضر منكسر ، حاضر يتحرك فيه الجد كشاهد من شواهد القبور، تومىء فيه صورة الأب إلى زمنه الذي انقضى ، تاركا الأم وحيدة ، عاجزة عن مواجهة متغيرات عاتية ، حملت الابنة الكبرى بعيدا ، وانتهت بالابن إلى الضياع ، احتجاجا على فساد واقعه الذي تولد عنه نقيضه الشبيه ، أو شبيهه النقيض ، أعني قرينه الإرهابي الذي اقتحم بجنزيره وأسلحته حياة الأسرة المسالمة ، بعد أن اختارها اختيارا عشوائياً ، لتكون رهينة يضغط بها على قوات الأمن لتفرج عن سبعة عشر إرهابيا ، وإلا قتل كل أفراد الأسرة الأربعة الذين احتجزهم ، تحت تهديد السلاح ، في منزلهم الذي أحاله إلى زنزانة محاطة بالجنازير التي أغلقت الأبواب والنوافذ ، وصرخات التحريم والتكفير التي أغلقت الراديو والتليفزيون ومنعت الحصول على الجرائد .

وتبدأ المواجهة الحاسمة في مسرحية "الزهرة والجنزير" منذ اللحظة التي يجتمع فيها

شمل الأسرة ، الجد والأم والابن والابنة الصغرى ، فى حضور الإرهابى الذى يحتجز الجميع ، لحساب إحدى الجماعات الإرهابية التى يأمل أن يقبله أميرها عضوا فيها . وشيئاً فشيئاً تنكشف المواجهة عن علاقات التقابل والتوازى التى ينبنى بها الصراع الدرامى فى المسرحية ، سواء على مستوى العلاقة بين الأجيال ، أو العلاقة بين الجيل الواحد . لكن هذه العلاقات تنكشف عن مفارقاتها الخاصة التى تقلب النقيض إلى شبيه ، وتصل بين الأطراف المتباعدة بأدوات مراوغة من المماثلة ، فإذا بالشخصيات المتنافرة تتحول إلى شخصيات متقاربة . ويغدو الجد بحضوره العاجز الخرف صورة موازية لحضور الابن المغيب نتيجة حبوب الهلوسة ، والابن المغيب بحبوب الهلوسة صورة مقابلة للإرهابى المغيب بأفكار التطرف والتعصب ، كما تتجلى الابنة الصغرى فى امتدادها الواعد صورة إكمالية من صورة الأب الذى يحمل صفات عبد الناصر ، فى تجسيده حلم المشروع القومى ومعناه ، وامتداد للأم التى تسترجع بها المسرحية مفردات الخطاب الناصرى . ويومىء النقاب الذى اختفى وراءه الإرهابى إلى الحد الأقصى الذى يمكن أن ينقلب إليه اختيار الحجاب الذى ارتدته الابنة الكبرى نرجس . وتبقى الأم التى تحاول جمع أجزاء الأسرة ، كما تفعل إيزيس ، رمزا دالا على محاولة الحفاظ على الماضى النبيل ، ونقل سر التضحية بالنفس إلى كل طرف من أطراف الأسرة . ويبدأ هذا السر فى التجسيد حين تفشل المفاوضات بين الإرهابيين والشرطة ، ويطلب من الإرهابى اغتيال أحد أفراد الأسرة ، فى تصاعد يراد به إرهاب قوات الأمن ، فيعلن كل واحد من الأسرة استعداده للتضحية بنفسه فى سبيل الباقين ، ابتداء من الجد الذى يصحو وعيه الصحوة الأخيرة فى لحظة الخطر التى تهدد الأسرة كلها ، وانتهاء بالابن الضائع الذى يرى فى موته أملا فى تغير الحياة التى احتج عليها . ولكنه ، وهو يعلن استعداده للتضحية بنفسه ، يؤكد ماسبق أن أعلنته أخته الصغرى، حين بررت استعدادها للموت بانتسابها إلى جيل بلا مستقبل ، جيل ضائع ، نصفه مضلل

والنصف الثانى مغيب ، لم تعد لحياته معنى ، على النقيض من جيل الأم وجيل الجد اللذين كانت لهما أحلامهما وآمالهما التى عاشا بها ولها ، وشاهدا تحقق بعضها أمام أعينهما . وذلك ما يؤكده أخوها الذى يلح على وجه الشبه الذى يصله بالشاب الإرهابى ، كأنهما وجهان لعملة واحدة ، طالبا منه أن يموتا معا ، أو يقتل نفسه فيه . وعندئذ ، تحدث ذروة التحول ، ويهرع الشاب الإرهابى إلى قرينه المغيب ليحتضنه ، كاشفا عن حالة من حالات عودة الوعى .

هذه الحالة هى الذروة التى انقلب بها الإرهابى من حال إلى حال ، بعد مقدمات متدرجة ومحاولات متصاعدة ، ظل يقاومها طوال الأيام القليلة التى قضاها مع الأسرة التى جذبته إلى عالمها من دون أن يدرى ، فيعلن للمجموعة الإرهابية التى كلفته بالمهمة (بواسطة الهاتف) رفضه لأوامر القتل ، مؤكدا أنه أدرك بفضل هذه الأسرة أن الحياة التى منحها الله نعمة لعباده وليست نقمة ، وأن الأسرة التى اقتحم حياتها بقلب يطفح بالحقد القبيح ملأته بمشاعر الحب الجميلة . ويكون فى هذا التحول مقتله ، إذ ترسل إليه المجموعة الإرهابية من يغتاله ، وتقع معركة بين الإرهابيين والبوليس ، ويمتلىء المسرح بأصوات تبادل إطلاق الرصاص من الجانبين ، ويسقط من يسقط ، وتندفع الأم (زهرة) إلى مقدمة المسرح ، رافعة يديها إلى السماء ، تصرخ كالحيوان الجريح : بلدى .

هذه النهاية مغايرة للنهاية الموجودة فى الطبعة الأولى من المسرحية ، فهى نهاية مختلفة فى صياغتها ومغزاها على السواء . ويرجع السبب فى تغييرها إلى التصاعد الناجح للإرهاب فى السنوات التى تصل بين الطبعة الأولى للمسرحية وإخراجها الفعلى على المسرح . وهو إخراج وضع فى اعتباره أولوية الكشف عن المفارقات التى ينطوى عليها الصراع بين الأطراف المتضادة التى هى تجليات دالة لثنائية الزهرة والجنزير . هذه الثنائية بدورها ، ليست حضورا يقع بين الشخصيات المتقابلة فحسب ، وإنما يقع داخل

شخصية الإرهابى فى الوقت نفسه ، فالزهرة " إمكان " قائم فى داخله ، ولكنه "إمكان" مقموع بالتعاليم الجامدة والأفكار المتطرفة التى أغرقه فيها دعاة الإرهاب ،فزيفوا وعيه ، واستبدلوا بمكمن الزهرة واقع الجنزير الذى سجنه هو قبل أن يسجن غيره . وحين دخل الإرهابى فى علاقة حوارية مع أعضاء الأسرة انتهى به الأمر إلى لحظة التبدل الجذرى ، تلك اللحظة التى لم تقع إلا بعد أن نبتت من جديد ، داخل شخصيته، زهرة المحبة رالتسامح الملازمة لقيم الجمال والحق والخير التى هجرها فى غيبوبة الوعى المسجون بالجنزير .

لكن هذه النهاية ، من ناحية أخرى ، تعيد إنتاج الفكرة الشائعة التى لا تكف أجهزة الإعلام عن إعلانها ، وتمثيلها فى أعمال دعائية وغير دعائية ، أعنى تلك الفكرة التى تقرن الإرهاب بغياب العقل لدى شباب مضلل ، يتسلط عليه مستغلون أشرار ، يتحمسون بالدين لتحقيق غرضهم الآثم ، وهو الوصول إلى الحكم ، فإذا أدركنا هذا الشباب المضلل ، أو أتيحت له الفرصة ليبرأ من مرضه المؤقت ، أو يستعيد وعيه ، عاد إلى حضن المجتمع المتدين السمح الذى تمثله أسرة زهرة فى مسرحية محمد سلماوى . هذه الفكرة صحيحة إلى حد كبير ، لكنها لا تعادل الأبعاد المعقدة للموقف الذى لا يمكن اختزاله فيها ، فضلا عن أن الإلحاح عليها وحدها يتحول ، فكريا ، إلى تبسيط مخل لوضع لم يعد يحتمل التبسيط ، كما ينتهى ، فنياً ، إلى تسطيح شخصية الإرهابى واختزالها فى صفة وحيدة البعد . وعندئذ يسهل إقامة مماثلة بين الإرهابى المغيب بالفكر وابن الأسرة - قرينه - المغيب بالمخدر ، كما لو كان هذا هو ذاك فى قياس النتائج على الأسباب ، أو قياس المشكل على حله . لكن هذا النوع من المماثلة يظل على مستوى السطح وحده ، كما يظل القياس شكليا ، يختزل التعدد الممكن للأبعاد - فى كلتا الشخصيتين - فى بعد واحد ، ويقبع واقع الاختلاف الثرى، دراميا ، بين الشخصيات المتغايرة التى لا يدنى بها التشابه ، قط إلى حال من

الأحوال.

وتفضي هذه المفارقة الأولى إلى أخرى ملازمة ، على مستوى علاقات البناء الدرامي ، من منظور الأجيال المتتابعة والمتصارعة في آن . فالمسرحية تركز على التضاد الرأسي بين ثلاثة أجيال على وجه التحديد . الجيل الأول يمثله حضور الجد الذي ظل مغيبا بلا فاعلية ولا دور ، سوى استرجاع الذكريات التي تؤكد سلب الحاضر بالقياس إلى ايجاب الماضي . والجيل الثاني هو القطب الأول من التضاد الأساسي بين جيل الأباء الذي ينتمي إلى المشروع القومي الناصري ، وجيل الأبناء الذي جاء في أعقاب إجهاض المشروع الناصري وبداية التحول الساداتي ، فكان بمثابة النقيض الذي يذكر بنقيضه . ولا تكف الأم زهرة عن الحديث عن الفردوس الناصري المفقود ، أثناء حديثها عن الأب الذي كان بعض حضور عبد الناصر في النص المسرحي والعرض على السواء . ولأن علاقات الأحداث والشخصيات مصاغة من وجهة نظر جيل الآباء ، خصوصا ما تنطقه الأم التي يتسرب خطابها إلى مفردات الابنة الصغرى ، ويطغى على بقية الأصوات بنبرته الحماسية ، فإن التضاد بين الجيلين يبدو تضادا بين الفردوس الناصري المفقود والجحيم اللاحق الذي اقترن بإجهاض المشروع القومي ، ذلك الإجهاض الذي تولد عنه الفساد السياسي الاجتماعي الذي أدى إلى ضياع جيل الأبناء ، فأصبح جيلا نصفه مضلل والآخر مغيب كما تقول الابنة الصغرى . ولكن إذا نظرنا إلى الأم بوصفها الامتداد الطبيعي للحضور الناصري فإن المنظور لابد أن يتغير ، ويبدو جيل الاباء (الناصري) أقرب إلى أن يكون سببا من الأسباب التي أدت إلى ما انتهى إليه الأبناء . فالفردوس الناصري لم يستطع أن يدافع عن بقائه ، ولم يحصن أبناءه ضد مأساة إجهاضه التي لم تخل من معنى السقوط ، فهجروه إلى ما حسبوه خلاصا منه ، أو خلاصا من توابع سقوطه ، خصوصاً بعد أن أورثهم بعض الجرثومة التي أحالت الزهرة إلى جنزير .

ويلفت الانتباه أن الحوار مع الإرهابى ، فى غير مشهد ،هو حوار يبدأ من حجج الإرهابى وينتهى إليها . واقعا فى شراك محاجته القمعية على رغم المقاومة المعلنة ، لأن الحوار لا يدور بين أطراف متكافئة فى تضادها أو اختلافها ، أو حتى فى صياغة أفكارها ، وإنما يدور بين صيغ جاهزة ، فى أكثر من حالة ، لخطاب إرهابى شائع ، ونموذج إرهابى جاهز وصيغ مقابلة من خطاب وشخصيات لا تخلو من نمطية النموذج الجاهز ، ولذلك يبدو الحوار ، فى غير مشهد ، صيحات متبادلة ، خطابيه استعدائية لا يتحول إلى عملية " جذلية " تتغير معها الأطراف المتناقضة تغيرا دراميا فعلا .

ولا يبعد عن هذه المفارقة حوار الابنة والإرهابى ، وهو حوار يومىء إلى قصة الحب التى استبعدها العرض من النص القديم ، وأحالها إلى اعجاب ملتبس بالإحساس العالى بالواجب عند الإرهابى ، لأنه يتبنى قضية لا يتردد فى بذل حياته فى سبيلها . وليس مهما أن تكون هذه القضية زائفة ، أو يترتب عليها تكفير المسلمين واغتيال الأبرياء الآمنين ، فالأهم وجود القضية فى ذاتها ، من حيث هى قضية ، لأن معظم الشباب لا يؤمن بقضية من أى نوع . وتكون نتيجة هذا النوع من الحوار عدم الخلاف حول الحل الدينى الذى تحتكره مجموعة دون غيرها ، وانحصاره فى الوسيلة فحسب ، هل هى اللين أم العنف ؟ ولكن إذا كان اللين يوازى الزهرة رمزيا ، والعنف يوازى الجنزير ، فكلاهما ، فى هذا النوع من الحوار ، يتحول إلى مجرد طرف يتناقض ظاهريا ومقابله ، فى المتصل نفسه الذى لا تتميز أطرافه المتعارضة تميزا حقيقياً .

هل يرجع ذلك إلى استجابة العرض إلى الخطاب الشائع فى الرد على الإرهاب ، وهو خطاب يقع فى شراك خطابه النقيض ؟ أحسب أن الأمر كذلك ، خصوصا أن المخرج جلال الشرقاوى يؤكد ، فى تقديمه المطبوع للعرض :

« اننا لا ندين التطرف سواء كان فى أقصى اليمين أو أقصى الشمال ما دام وسيلته الحوار ، بل أننا نحترمه وإن كنا قد نختلف معه .... أما إذا تحولت الوسيلة إلى

القنبلة والمسدس والجنزير ، يصبح التطرف إرهابا وهذا ما ندينه ونقف ضده ونحاربه بكل الوسائل الممكنة » .

ولكن كيف نتجاهل أن التطرف فى ذاته وبذاته نفى للحوار وإلغاء له ، وأنه الوصول إلى النقطة الحدية التى ترفض (وتقمع) الإمكان المغاير للفكرة أو الفهم المختلف للمبدأ ؟ وماذا نفعل إذا كانت العلاقة بين التطرف و الإرهاب هى العلاقة بين السبب والنتيجة ، بين الكلمة التحريضية والعنف العارى الذى يترتب عليها ؟!

ربما كان هذا المنحنى من التفكير ، عند جلال الشرقاوى، هو الذى انتهى به إلى التركيز على بعد واحد فى النص المسرحى ، بدل الوصول بممكنات التركيب إلى ما يكملها فحذف بعض الجمل الدالة من النص ، وأظهر عدم التكافؤ بين الممثلين واضحا ، شأنه شأن التفاوت اللافت فى قدراتهم ومستويات أدائهم ، والتركيز على بعضهم دون بعض ، مع أن للشخصيات الأربع كلها فى النص الدرجة نفسها من الأهمية فى علاقات الصراع . ولم ينج جلال الشرقاوى من عادات المسرح التجارى ، فأضاف إلى النص حضور الممثل النجم الذى "يفرقع" فى أدائه ، ويضيف التوابل الضارة إياها ، ارتجالا ، مؤكدا خفة دمه ، حتى لو انقطع تواصل الخط الدرامى فى بعض المشاهد .ويصل الحرص على الإبهار إلى ذروته فى المشهد الختامى الذى قد يدهش المتفرج بتفجراته وتدافع عنفه ، ولكنه يظل مشهدا مقحما ، مفتعلا ، زائدا على حبكة المفارقة التى تكتمل ، فعليا ، بتحول الإرهابى الذى استعاد وعيه . أما ما أعقب ذلك إلى الصرخة الأخيرة التى أطلقتها الأم فى النهاية ، فهو إثارة مقصودة ، يراد بها تهييج الانفعالات العنيفة فى وجدان المتفرج ، لكنه تهييج سرعان ما يضيع أثره ، لأنه لم يكن نتيجة حتمية أو طبيعية أو حتى معقولة فى سياقه .

ترى هل كان تأخر عرض المسرحية ، فى موازاة تغير المناخ المحيط ، هو السبب الذى دفع المخرج وفريق الممثلين إلى إضافة ما يدخل فى باب "تسخين" أو "تتبيل"

العرض؟ أم أن النص نفسه ينطوى على ما لم يستطع العرض معالجته ؟ كلا الأمرين ممكن على أى حال . لكن المؤكد أن شجاعة المؤلف المسرحى محمد سلماوى فى تصديه للإرهاب ، وكشفه القناع القبيح عن وجه الإرهاب الأقبح ، أمر جدير بالتقدير والتحية.



مسرحية جريئة وفنان موهوب
الكواكب فى ١٦ يناير ١٩٩٦
بقلم : رجاء النقاش

تعرفت منذ أكثر من عشرين سنة على الصديق والزميل محمد سلماوى ، ومنذ أن تعرفت عليه إلى الآن وأنا أحمل له المحبة والتقدير ، لأنه نموذج طيب جدا للعمل المنتج المثابر فى حقل الصحافة والفكر والفن والسياسة . وكان سلماوى يدهشنى فى بداية معرفتى به لأنه جاء إلى العامة من طبقة غنية جدا ، ومع ذلك فقد كانت مبادئه كلها شعبية ، وكان ولايزال من المحبين المخلصين لجمال عبد الناصر . وكان البعض يتصورون أن هذه الميول الشعبية ليست إلا نوعا من التظاهر والبحث عن الوجاهة فى الأوساط الثقافية والفنية ، ولكن محمد سلماوى أثبت صدقه وأمانته فى إيمانه بأفكاره ، وتحمل كل المصاعب التى تعرض لها بسبب هذا الإيمان الصادق الجميل ، فدخل السجن ، وتعرض للطرد من عمله الصحفى عدة مرات ، وظل دائماً مبتسما راضياً لا يتردد فى إعلان معتقداته الفكرية والسياسية حتى لو هبت عليه العواصف من كل الجهات . ولا شك فى أن الذى أعاد تشكيل شخصية محمد سلماوى ونقله من مجرد شاب ثرى إلى إنسان له فكر وموقف هو أنه كان من البداية صاحب موهبة فنية قوية كامنة فيه وأنه - بالجهد - حرص على ثقافته واستخدم امكانياته الكبيرة المتاحة له فى تنمية هذه الثقافة وتعميقها وتجديدها باستمرار ، كذلك فقد حرص على أن يكون دائما على صلة بالناس وبالتيارات الفكرية الرئيسية فى هذا العصر ، وبذلك استطاع أن يحافظ على صفاء ذهنه وأن يتيح لمواهبه فرصة واسعة للانطلاق .

ومحمد سلماوى متعدد المواهب فهو كاتب سياسى ، وروائى ، وكاتب قصة قصيرة ،

وعاشق من أصدق عشاق المسرح ، ولكن موهبته الرئيسية التى تجمع كل هذه المواهب تتجسد فى المسرح . ولذلك فإن أعماله المسرحية جميعا كانت لافتة للنظر ، وإن لم تحقق النجاح الصاخب ، وذلك لأنها لا تعتمد على الإثارة وإنما تعتمد على أرضية فكرية صلبة ، وعلى التناول الفنى الهادىء الوديع الذى يخفى أفكاره الحادة فى نسيج من الحرير الناعم .

ومسرحية "الجنزير" التى كتبها سلماوى وأخرجها جلال الشرقاوى ويقدمها المسرح الحديث الآن هى من هذا النوع ، أفكار حادة جدا وأساسية ، ولكنها كلها تتحرك فى وإطار فنى شديد النعومة والسلاسة ، وهو إطار يخفى النار الملتهبة داخل هذا العمل الفنى الجميل ، وهذه النار لن نستطيع الإحساس بلهيبها إلا بمزيد من التأمل والتفكير والالتفات إلى الإشارات الدقيقة فى المسرحية .

فالمسرحية تعرض علينا قصة أسرة تعانى من أخطر مرضين يعانى منهما المجتمع المصرى الآن وهما الإرهاب والإدمان . ولكننا لو وقفنا عند هذا الحد من التفكير فى المسرحية فسوف نظلمها كثيرا وسوف نرى فيها عملا خطابيا يهدف إلى الوعظ والإرشاد ، وهنا يأتى دور الكاتب الفنان الذى يعطى لعمله المسرحى أبعادا كثيرة مهمة منها : أن الأسرة تمثل المجتمع المصرى كله ، ومنها أن هذا المجتمع خائف من الطرقات المختلفة على أبوابه ، لأنه خائف من المستقبل وخائف من فتح هذه الأبواب لمن يدقون عليها لأنها تمثل شيئا مجهولا وغير مضمون ، ومنها أن الانتماء الآن فى مصر مضطرب ومشتت إلى أبعد الحدود ، فالجد ينتمى إلى ثورة ١٩١٩ ، والأم تنتمى إلى ثورة ١٩٥٢ أو ثورة السد العالى ، أما الأبناء فضائعون تائهون بين الخيالات والأوهام وبين العنف والطاعة العمياء ، ويعانى هؤلاء الأبناء أيضاً من الاضطراب العاطفى الذى لايدرى على أى شاطىء يستقر ، وتمضى الحركة الداخلية الدقيقة الجميلة للمسرحية لتقول : إن اختلاف الانتماءات فى مصر - بشىء من التجربة والتفكير - يمكن أن

يلتقى فى جذوره الأصلية ، فثورة ١٩١٩ تلتقى مع ثورة ١٩٥٢ ، والدين يلتقى مع الخيال الذى يبنى ولا يهدم ، والاضطراب العاطفى يمكن أن ينتهى إذا نظرنا حولنا بأمانة وتخلصنا من الصور الخاطئة التى نفهم بها الثورة والدين والخيال والعاطفة ومعنى الانتماء ، وكل هذه الخيوط - بعد تصحيحها - تتجسد فى الصرخة الأخيرة وهى تقول : بلدى ، فهذه الصرخة هى البحر الكبير الذى ينبغى أن تصب فيه كل الأنهار ، وهى الميزان الذى نستطيع به أن نصحح أخطاءنا ونعرف طريقنا المستقيم .

وعلى الصفحات التالية من «الكوكب» وعن هذه المسرحية نفسها مقال ممتع للزميل العزيز محمود سعد ، وكتابات محمود سعد دائماً ممتعة ومليئة بالصدق والبراءة ولذلك فهى لا تجرح أبدا حتى لو كانت مليئة بالنقد والاعتراض ، وأنا أختلف مع عزيزى محمود سعد فى عدة نقاط : فإخراج جلال الشرقاوى كان - فى رأيى - جميلا جدا ، لأنه كان «وفيا» للنص ولم يخرج عليه ولم يحاول أن يفرض حقاً صاخباً وقد أعطانا الإخراج فى بساطته ودقته الشعور المطلوب وهو أننا بكل انتماءاتنا محصورون فى بيت ، ثم تدرج من هذا الموقف إلى تكبير الصورة بحيث يصبح هذا البيت هو بلدنا وتصبح الأسرة هى المجتمع المصرى كله ، وبذلك كان جلال الشرقاوى منضبطا جدا مع النص . وهذا هو أفضل ما يمكن أن يقدمه مخرج كبير لا يريد أن يستعرض إمكانياته دون جدوى على حساب الحقيقة الفنية والفكرية ، أما أداء الممثلين فقد كان فى منتهى التناسق مع روح المسرحية وفهم المخرج ، ولم يكن غريباً أن يبدع الفنان الكبير عبد المنعم مدبولى فى دور الجد الذى يعيش فى الماضى ، ولايسمع أى صوت سوى صوت هذا الماضى ، ولم يكن غريباً أن تبدع الفنانة ماجدة الخطيب فى دور الأم الواثقة من مشاعرها وأفكارها المعترضة فى حنان على كل الأخطاء ، والصابرة على ما أصابها من متاعب ومنغصيات ، فهذه العناصر فى شخصيتها هى التى تؤهلها لأن تطلق فى آخر المسرحية صرختها القوية : بلدى .. أما وائل نور فقد أعجبنى جداً ، لقد كان

« قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » ملتهبا بنار الخيال وآلام الضياع والثورة الهائلة الكامنة فى داخله والتى ليس لها هدف واضح ، كان وائل نور فى تقديرى عازفا موهوبا يفسر دوره فى المسرحية ويؤديه على أحسن وجه . أما خالد النبوى فقد حقق الكثير من آمال الذين كانوا ينتظرونه على المسرح بعد نجاحه الكبير فى السينما ، واستطاع أن يجسد بقوة وعذوبة كل التناقضات التى تمثلها شخصيته ، وأن يحملنا معه إلى الانتصار المنطقى الذى توصل إليه بالتدريج على أخطائه بعد اكتشافه الأخير لإنسانيته وانتمائه الصحيح ، أما عزة بهاء فقد مثلت فى صفاء شديد دورها كفتاة حائرة مقهورة مغلوبة على أمرها ، ولم يكن مطلوبا منها أكثر من ذلك ، لقد أسعدتنى هذه المسرحية نصا وإخرجاً وتمثيلا .. وهو رأى لا أفرضه على أحد .

الجنزير
الأهرام فى ١٥ يناير ١٩٩٦
بقلم : محمد صالح

مسرحية "الجنزير" فى مقدمة أهم العروض التى تراها القاهرة هذه الأيام.

إنها عن الفكر المنحرف المتستر بالدين الذى يتهدد الحياة من خلال الإرهاب ، وتقول المسرحية التى أجاد صياغتها فكرا وكلمة الأديب محمد سلماوى : إنه بالفهم والعطف والحب نستطيع أن نحمى الشباب من الوقوع فى براثن الإرهابيين ، بل أن ننقذ من أيديهم الذين لايزالون على أول الطريق ، ثم تقول المسرحية إن وقوع الشباب فى أيدى المتسترين بالدين كوقوعهم فى دائرة الإدمان والهلوسة والغياب عن الواقع ، وذلك من خلال شابين يضمهما العرض : أحدهما إرهابى والآخر مدمن !؟

المسرحية نشرها محمد سلماوى وكان من المفروض أن يقدمها جلال الشرقاوى على مسرحه ، ثم بعد تعثر إنتاجها لفترة خرجت إلى الحياة نابضة بالحركة على مسرح الدولة من إخراج الفنان القدير جلال الشرقاوى الذى حول النص بأستاذيته إلى واقع نعيشه ونلمسه إلى حد شعور المتلقى فى صالة المسرح أنه قد أصبح ضمن الرهائن مع أفراد الأسرة الذين يسيطر عليهم الإرهابى بمسدس وجنزير .

حرص المخرج الكبير على أن يكون المسرح متسعا منذ البداية ، يحيط به صالون أنيق يناسب أسرة المهندس من بناة السد العالى وهو الديكور الوحيد طوال العرض حيث تجرى الأحداث فى صالة البيت . ومع ذلك استطاع النص والحوار المتقن والفكر الواضح للمؤلف وإمكانات المخرج القدير وسيطرته على المسرح والحركة والإضاءة ثم أداء الممثلين من تقديم عرض أظنه فى مقدمة أهم عروض المسرح عام ١٩٩٦ .

مدبولى : كان عملاقا فى أدائه لدور الجد الذى عاصر ثورة ١٩١٩ وكان من أبطالها . كما كان من مصادر الإمتاع والضحك .

ماجدة الخطيب : أدت أروع أدوارها منذ أن عادت للمسرح فى دور " زهرة " الأم .

خالد النبوى : كان عظيما فى دور يتطلب الفهم والمقدرة ، وأثبت الفنان أنه أهل للثقة ، وكان بديعا فى أدائه المشفق على الشاب المدمن .

وائل نور : طاقة من الحيوية والأداء المشتعل المتدفق فى دور الشاب المدمن .

عزة بهاء : ممثلة جيدة بأدائها البسيط .

جمال سلامة : قدم موسيقى معبرة عن الموضوع .

ولقد كان جلال الشرقاوى عملاقا أيضا فى إخراجه للمعركة بين الشرطة والمتطرفين.. وكانت من أهم مشاهد العرض ..

تحية للجنزير ولكل مبدعيها .

الزهرة والجنزير !
الأهرام فى ١٢ يناير ١٩٩٦
بقلم : فتحى العشرى

الإرهاب بغيض مرفوض سواء كان باسم الدين أو باسم الديمقراطية .. والمسرحية كتبت بعنوان « الزهرة والجنزير » وهو معنى يشير إلى التعارض والتضاد ويوحى بالصراع أو الدراما ، ولكن المسرح الحديث قدمها بعنوان "الجنزير" فأصدر الحكم دون تداول وحسم الموقف لصالح طرف دون الطرف الأخر .. وبغير أن نخوض فى أوجه التشابه بين هذه المسرحية وسيناريو فيلم « الإرهابى » للنين الرملى ، أيهما أسبق وأيهما تأثر بالآخر ، ومدى تأثرهما معا بقصة فيلم « فى بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس ، نقول إن « الموقف » بطبيعته يفجر إثارة ويضع الشخصيات المتناقضة فى أزمة ويضع المسئولين والمحرضين فى « ورطة » ولا تنفرج الأزمة إلا بسقوط ضحايا أولهم الإرهابى المغرر به بدعوى الجهاد والإصلاح بالسلاح مادامت الموعظة الحسنة لا تفيد ، غافلا هو ومن خلفه عن الجريمة التى لا تفيد هى الأخرى . فالإرهابى الذى يختفى وراء نقاب امرأة . يغدر بالأم التى خدعت فيه وفتحت له بيتها حتى يتمكن منه ويسيطر على حركة وحرية ومصير جميع من فيه ، لا يرحم الجد المقعد فوق كرسية المتحرك ولا الابن المدمن الذى يصاب بنوبات هيستيرية ولا الابنة الشابة التى تحترم عقيدته ولكنها تصدم فى تصرفاته ، وعندما تهزمه المواجهة الفكرية والجدل المستنير يتعلل بأنه مجرد ألة ينفذ الأوامر بالسمع والطاعة دون مناقشة أو فهم أو اقتناع ، وعندما تصدر إليه الأوامر بالقتل يتردد ثم يرفض ويعلن التحدى والعصيان فى نوبة استنارة وصحيان .. وتكون النتيجة قتله برصاص الارهابيين الذين تقتلهم وتقبض

عليهم قوات الصاعقة فى مشهد ختامى مروع تسمو فوقه الأم وهى تصدر صرخات لوعتها وأهات حسرتها على الإرهابى المتطهر ، صائحة فينا بندائها الدامى «ولدى .. ولدى » .

نص محمد سلماوى محكم البناء رفيع المستوى ، لولا الأطالة والاستطراد فى البداية وإخراج جلال الشرقاوى متقن الأيقاع رائع الحركة ، لولا الإظلام الكثير الطويل .. وديكور صبرى عبد العزيز متميز الجمال أتاح لعبد الله مراد وابراهيم مهدى إدارة معركة الختام .. موسيقى جمال سلامة جاءت معبرة وموحية مثل طاقم التمثيل الذى تنافس فى رفعة الأداء ، عبد المنعم مدبولى الأستاذ الذى صنع دوره ضحكا وبكاء ، ماجدة الخطيب التى تقمصت الشخصية وسمت بها أما لكل المصريين ، وائل نور الذى تخلص من أسرة « المهاجر » أما عزة بهاء فكان ينبغى أن تجتهد فى بلورة الشخصية وإضاءة جوانبها ، فى عرض متوهج زاخر بكثير من فنون المسرح وسط الخواء المسرحى.

الزهرة والجنزير !

بقلم : أحمد عبد المعطى حجازى

السؤال الأول الذى سيتوقف عنده الذين يشاهدون الآن مسرحية "الجنزير" ممن سبق لهم أن شاهدوا فيلم « الإرهابى » هو : أى العملين نقل عن الآخر ؟ .. فالمسرحية التى كتبها محمد سلماوى وأخرجها جلال الشرقاوى للمسرح الحديث تبدأ بإرهابى متنكر فى ثياب فتاة منقبة ، أى ملفوفة فى السواد من قمة رأسها إلى أخمص قدميها ، يستوقف سيارة تقودها امرأة تحمله إلى منزلها ، ثم تفاجأ به يكشف عن وجهه ويشهر فى وجهها سلاحه النارى ، ويجعلها هى وبقية أفراد أسرتها رهائن يساوم بهم سلطات الدولة حتى تفرج عن عدد من زملائه الإرهابيين المسجونين أو يقتل أفراد الأسرة واحدا بعد الآخر .

وقد استخدمت هذه الحبكة فى فيلم « الإرهابى » الذى كتب قصته لينين الرملى ، ولعب بطولته عادل إمام ، حين شارك بطل الفيلم فى هجوم واستطاع أن يفلت من قبضة رجال الأمن لتصدمه سيارة طبيب يحمله إلى منزله ، ويتركه أياما مع أفراد أسرته ، فتتطور الأحداث فى الفيلم على نحو ماتطورت فى المسرحية .

فإذا كان لابد من جواب سريع عن هذا السؤال فالمسرحية التى شاهدناها أخيرا على خشبة مسرح السلام أقدم من الفيلم الذى شاهدناه فى العام الأسبق لأنها كتبت عام ١٩٩١ كما ذكر لى المؤلف ونشرت فى العام التالى .. على حين صور فيلم «الإرهابى» وعرض عام ١٩٩٤ أى بعد نشر المسرحية بعامين .

غير أن هناك عملا ثالثا سبق المسرحية والفيلم معا بأكثر من ثلاثين عاما ، وهو رواية إحسان عبد القدوس « فى بيتنا رجل » التى تدور هى الأخرى حول شاب وطنى

متطرف يشارك في بعض العمليات الإرهابية ويلجأ لصديق يؤوية في منزله حتى لا يصل اليه رجال الأمن الذين كانوا يبحثون عنه ويترصدون خطاه . فإذا كان الفيلم قد اقتبس حبكته من المسرحية ، فقد اقتبستها المسرحية من الرواية .

لكن أحب أن أبرىء الفيلم والمسرحية معا من تهمة الاقتباس أو « الاختباس » كما كان يسميها الناقد الكبير الدكتور محمد مندور ، مازجاً بين الاقتباس والاختلاس ، لأن الحوادث التى يقدمها لنا الارهابيون الحقيقيون ممن يقتحمون المنازل والمستشفيات ويختطفون الطائرات والحافلات والسفن ، ويحتجزون الرهائن ويساومون بهم ، تغنى الروائيين المسرحيين والسينمائيين عن أن يكون بعضهم عالة على البعض .

وإذا كان الهدف من هذه الحبكة هو جمع أطراف الصراع داخل إطار واحد تنمو فيه الأحداث وتتشابك وتتعقد حتى تصل إلى غايتها ، فنحن نجد صورا من هذه الحبكة فى حكاية « على بابا والأربعين حرامى » وفى قصة الحصان الخشبى الذى صنعه اليونان واختفوا فى جوفه ليتمكنوا عن طريقه من دخول طروادة فى إلياذة هوميروس.

وما دامت هذه الحبكة قديمة ، فالسؤال يجب أن يتجه وجهة أخرى لنرى : هل كانت فى هذا العمل أو غيره طبيعية أم مفتعلة ؟ وهل استفاد المؤلف منها وطوعها لأداء فكرته أم جعلها مجرد مدخل يخطف به الأبصار ثم تركها بعد ذلك فارغة مهجورة ؟

والجواب أن مؤلف "الجنزير" استخدم هذه الحبكة بمهارة ليقول أولا دون أن يستخدم كلمة واحدة . إن هذا الإرهابى الذى يدعى الغيرة على الدين و الأخلاق ليس إلا مخادعاً نذلا ، لأنه تنكر فاخفى حقيقة وجهة ، ولأنه استغل طيبة قلب امرأة بريئة متسامحة صدقت أنه فتاة غريبة محتاجة للعون ، فمدت يدها إليه ، وصحبته الى منزلها دون تردد ، رغم أنها سيدة سافرة تختلف لاشك مع المنقبات ، وترى أن النقاب نوع من التطرف أو الانغلاق ، لكنها مع هذا تؤمن بأن كل إنسان حر فى الظهور بالصورة التي يحبها . إن صح أن يكون التنقب صورة من صور الظهور .

ثم إن المؤلف استغل هذه الحبكة فى إقامة المواجهة بين الإرهابى من ناحية ورهائنه من ناحية أخرى ، هذه المواجهة التى سيحل محلها التعاطف المتبادل شيئاً فشيئاً، فيدرك أفراد الأسرة أن هذا الشاب الذى هددهم بالموت ضحية لمن استغلوا فقره وجهله وتدينه ، فحولوه إلى أداة لترويع الآمنين ، ويدرك الإرهابى أن هذه الأسرة ليست عدوا له ولا عدوا للدين ، بل هى تملك من الفضائل ما يحلم هو بامتلاكه ، وتعانى من الآلام ما يعانيه . ولهذا يلقى بسلاحه ويرفض الانصياع للعصابة التى أرسلته ، وهنا يجد أفراد الأسرة ومعهم الأرهابى أنفسهم بين نارين : نار الإرهابيين الذين اقتحموا المنزل لقتل زميلهم المتمرد مع رهائنه ، ونار رجال الأمن الذين اقتحموا المنزل كذلك لمقاومة الإرهابيين .

لكن المواجهة بين الإرهابى - خالد النبوى - وأفراد الأسرة لم تكن الهدف الوحيد الذى قصد اليه المؤلف حين استخدم هذه الحبكة ، وإنما أراد أيضا أن يجمع بها أفراد الأسرة الذين قلما يجتمعون .. زهرة الشرقاوى - ماجدة الخطيب - سيدة المنزل التى مات زوجها وكان كبير المهندسين المصريين الذين بنوا السد العالى ، ووالدها أمين ـ عبد المنعم مدبولى - الشيخ الضرير المقعد الذى شارك وهو شاب صغير فى ثورة ١٩١٩ ، وابنها أحمد ـ وائل نور ـ الطالب الجامعى الذى أدمن تعاطى الحبوب المخدرة ، فأصبح همه الوحيد أن يحصل عليها بأى ثمن ، وابنتها ياسمين ـ عزة بهاء - التى تدرس تاريخ مصر القديم وتنوى أن تعمل فى ترميم الآثار الفرعونية .

وهناك شخصيات أخرى نحس بوجودها ولا نراها .. أولها الزوج الراحل المهندس على صفوت الذى تقدمه أرملته كمثل أعلى وذكرى باقية من ذكريات العصر البطولى الذى ذهب . وفى مقابله أمير الجماعة الإرهابية الذى يتحدث عنه الشاب الإرهابى كما يتحدث المؤمن عن الله عز وجل ، فهو نفسه لايرى هذا الأمير المحتجب ، وإنما يتصل به من خلال وسيط آخر لا نراه ، بل يأتى صوته فى الهاتف كأنه بالنسبة للإرهابى

صوت جبريل عليه السلام ، فيجيبه بالسمع والطاعة ذاهلا مسحورا .. وأخيرا نرجس البنت الكبرى لسيدة المنزل التى رحلت مع زوجها إلى السعودية طلبا للرزق ، فاضطرت هناك لوضع الحجاب ، وإن لم تصل إلى وضع النقاب .

نحن هنا لم نعد أمام أسرة من الأسر ، بل نحن أمام المجتمع المصرى بكل أجياله ونماذجه واتجاهاته . الجيل الذى فتح عيونه على ثورة ١٩١٩ ، والجيل الأوسط الذى عاصر عبد الناصر فحلق معه ثم سقط معه ، والجيل الأخير الذى لجأ بعضه إلى الدين، ولجأ بعضه إلى المخدرات ولجأ بعضه الآخر إلى المهاجر القريبة والبعيدة يناضل لجمع الثروة وضمان المستقبل الشخصى لأنه لا يجد هدفا أسمى يناضل من أجله .

أريد أن أقول إننا فى اللحظة التى يلتئم فيها شمل الأسرة تحت التهديد ، نجد أنفسنا نحن المشاهدين ضمن أفرادها ، فليس فينا من لايمت بصلة من الصلات إلى زهرة أو زوجها الراحل أو والدها العجوز ، أو ابنتها الكبرى المهاجرة ، أو ابنها المدمن ، أو ابنتها الصغرى التى تهيم بحب بلادها ولا تجد من يقاسمها هذا الحب أو يرافقها فى طريقها نحو المستقبل .

وإذا كنا نحن المشاهدين نحس مع أفراد الأسرة بالخطر الذى يمثله الإرهابى ونواجهه معها ، فنحن ندرك أيضا أن هذا الخطر تسلل إلى حياتنا من قبل ، إن لم يكن بهذه الصورة السافرة فبصوره الأخرى التى نعانى منها جمعيا كما يعانى أفراد الأسرة المعتقلة ، فالهجرة ، والإدمان ، واضطراب الحياة العاطفية ، وغموض المستقبل الفردى والقومى أخطار تهدد الجميع .

إن الطيبة الشديدة أو قل الغفلة التى أدت بالسيدة المسكينة إلى أن تحمل معها إلى داخل منزلها شخصا غريبا مجهولا لم يكن فى حقيقة أمره إلا إرهابيا متنكراً ، هذه الغفلة إشارة ضمنية إلى أن الخطر قد تسلل إلى داخل نفوسنا ، فأصبحنا نستجيب له ونساعده دون تفكير .

وكما أن حياتنا ملأى بصور من الخطر الذى يمثل الإرهابى وجهه العنيف المدمر ، فالارهابى من الناحية الأخرى ليس شيطانا رجيما ، وإنما هو إنسان مخدوع مضلل . إنه هو إنسان مخدوع مضلل . إنه هو الآخر ضحية لسقوط الحلم الكبير وإنهيار المشروع القومى الطموح ، مثله مثل الابن المدمن ، وهل هنا فرق بين ظاهرة الإدمان وظاهرة الإرهاب الدينى ؟

من الطبيعى إذن أن يبدو المدمن والإرهابى وجهين لشخص واحد يدمر نفسه كما يدمر من حوله . وقد نجح المؤلف والمخرج نجاحا بعيدا فى تأكيد هذه المشابهة تلميحا وتصريحا ، فالمدمن يتوهم تحت وطأة المخدر الإرهابى مجرد هلوسة من هلوساته ، أنه وحده الذى يراه أو أنه ظله الذى يتبعه . والإرهابى يرى نفسه فى المدمن ويفتح له قلبه ويطلب منه المساعدة فيستجيب المدمن له ويساعده فى أداء ما كلف به . من الطبيعى كذلك أن يشارك الإرهابى فى حياة الأسرة اليومية كأنه أصبح فردا من أفرادها ، فهو يأكل معهم ، ويساعد الجد العجوز فى تناول وجبته ، ويحمل صديقه الجديد ووجهه الآخر ، المريض بالإدمان ، إلى سريره حين تصرعه الحاجة إلى جرعة المخدر التى استحال أن يحصل عليها ، بعد أن أحكم الإرهابى قبضته على رهائنه ، وأحكم رجال الأمن حصارهم حول المنزل .

ومن الطبيعى فى النهاية أن تنظر ياسمين لهذا الشاب الإرهابى بشىء من الإعجاب رغم رفضها القاطع لآرائه ، لأنه يؤمن بقضية ويؤدى ما التزم بأدائه ، مع علمها بأنه مخدوع وبأن قضيته زائفة .

لم يكن الصراع إذن فى "الجنزير" بين إرهابى شرير من ناحية وأفراد أسرة أخيار من ناحية أخرى ، بل كان بيننا وبين أنفسنا ، بين الأخطار التى تتهددنا وقوى المقاومة التى نستنهضها ، ونستدعى فيها تاريخنا ، وشعورنا المشترك بالانتماء واستعدادنا الغريزى للتلاحم فى مواجهة الخطر الداهم . ولاشك فى أن وصول العرض إلى هذا

العمق وهذه الرحابة كان ثمرة لنجاح المؤلف فى رسم شخصياته ، ومواجهة بعضها ببعض، وإنطاقها بتداعيات امتزجت فيها الوقائع بالرموز والتواريخ والأحلام والعواطف، خصوصا فى المشاهد الأخيرة حين يتحول الحوار إلى مونولوجات متزامنة متوازية ، تستحضر فيها الشخصيات ذكرياتها القريبة والبعيدة وتكشف عن أعماقها المستترة ، فيصل الكلام والأداء إلى درجة عالية من النقاء والحميمية ويرتفع الصراع من مستوى الحادثة العابرة إلى مستوى اللحظة التاريخية التى تقف فيها الأمة تراجع تاريخها ، وتواجه مصيرها ، وقد تنازعتها قوتان غائبتان حاضرتان قوة الحياة التى يمثلها بانى السد ، وقوة الموت التى يمثلها أمير الجماعة الإرهابية ، وقد لعب المؤلف هنا بمهارة لإكساب هاتين القوتين أبعادا ودلالات رمزية شتى ، فهما الخير والشر ، والظلام والنور ، وزهرة اللوتس والجنزير والعقل والخرافة والماضى والمستقبل .

وأحب أن أشير هنا إلى الدور الذى لعبه الهاتف وجرس الهاتف فى هذا العرض . لقد كان الإرهابى يرفع السماعة ليرد على الوسيط الذى ينقل إليه تعليمات الأمير كما لو كان يتلقى الوحى . لقد كانت هذه لفتة عبقرية من لفتات المخرج جلال الشرقاوى . ويمكننى أيضا أن أقول إن هلوسات المدمن بدت لنا صورة من صور الأوهام التى استبدت بالإرهابى ، على حين امتزجت صورة كبير المهندسين بصورة عبد الناصر ، وبدأ السد العالى امتداداً للأهرام .. فى هذه اللحظة التى تحرر فيها الإرهابى ورهائنه من مخاوفهم وأوهامهم وحسم الصراع بالفعل ، لم أجد معنى للنهاية التى انتهت بها المسرحية ، فقد تحولت الخشبة إلى ساحة لقتال استعراضى استخدم فيه المخرج بعض لاعبى الجمباز المحترفين الذين أخذوا يتقافزون ويطلقون الرصاص هنا وهناك حتى أخرجونا من جو العرض ، وحولوا المسرح إلى سيرك أو مولد !

ربما كان أقرب إلى منطق المسرحية أن تنتهى بأن يتوجه الجميع إلى الباب المغلق ليفتحوه بأنفسهم ، بدل أن يقتحم المنزل الإهابيون ورجال الأمن لينهوا صراعا انتهى

قبل مجيئهم .

ولقد رأيت أيضاً أن شخصية الإرهابى كانت خطابية مسطحة إذا قيست ببقية الشخصيات ، فقد ظل طوال المسرحية يردد ما يردده الارهابيون فى تكفير المجتمع ، فلم نشعر به كشخصية لها ملامحها الخاصة إلا فى محاوراته مع أحمد المدمن وياسمين المعجبة به .

وقد استوقفنى أيضا فى الحوار الذى دار بين الارهابى وبين أفراد الأسرة أن الارهابى لم يستخدم حججا دينية ، على حين أسرف أفراد الأسرة فى استخدام هذه الحجج ، كأنما كان يجب عليهم أن يكونوا فقهاء ، وحسبهم فى مثل هذا الموقف أن يكونوا عقلاء .

وكذلك بدت لى القاعة التى دارت فيها الأحداث أنيقة رحبة يتحرك فيها الممثلون بحرية ، فلم أشعر بأنهم رهائن مهددون إلا فى لحظات خاطفة .

لقد دخل المؤلف بهذا النص طورا جديدا من أطوار نضجة ككاتب واستطاع المخرج جلال الشرقاوى ، كما يفعل دائما ، أن يحقق التوازن بين نظافة العرض والنجاح الجماهيرى . ولقد هزت أعماقى ماجدة الخطيب باندماجها الصوفى فى الدور الذى لعبته . المرأة القادمة من العصر البطولى تتصوح فى يديها الزهور ، ويسقط الأبناء صرعى، ويتبدد الحلم فتكف عن ملامسة البيانو . إنها مصر . وما أعظم حضور عبد المنعم مدبولى . إن صوته وحده طاقة متوهجة تملأ المسرح بالحياة والألفة والفرح . وهذا الممثل المعجون بماء البراءة ونار الشيطنة وائل نور ، وخالد النبوى ، وعزة بهاء كوكبة متألقة تفتتح الموسم المسرحى الجديد بقوة وأبهة .

وإلى اللقاء مع « الساحرة » يوم الأربعاء القادم .

بدون مجاملة
الاهرام المسائى يناير ١٩٩٦
الجنزير .. ومنهج التنوير ..
بقلم : فيصل عزب

وأخيرا تعرض المسرح لظاهرة الإرهاب تصريحا لا تلميحا كما حدث فى عرض «اللي بنى مصر» من إخراج عصام السيد .. وقد كنا فى معرض حديث سابق قد بينا كيف واجهت السينما هذه الظاهرة فى مسلسل العائلة بعد أن سبقه مسلسل ليالى الحلمية فى جزءيه الأخيرين .. وكيف أن المسرح لم يشترك فى التصدى لهذه الظاهرة حتى رأينا عرض « الجنزير » على مسرح السلام .. ونسجل هنا أنها من برنامج الادارة السابقة للمسرح الحديث قيادة الفنان فهمى الخولى .. ففى هذه المسرحية واجه الكاتب محمد سلماوي هذه الظاهرة بمباشرة تحسب له ، وليست عليه.. وأكد من خلاله رسالة المسرح التنويرية بوضع الحدث تحت بؤرة الضوء الشديد وإيجاد النماذج التوضيحية لترسيخ الفهم فى عقل المشاهد والقيام بدور المعلم الذي يشرح ويناقش ويوجه والفنان الذي يرسم الصورة بأبعادها وخلفياتها حتي ينتهي الي وضع الرتوش المكملة بها وإذا صاحبتنى عزيزى القارئ الى داخل صالة عرض مسرح السلام وخشبته الجديدة المتطورة لمتابعة « الجنزير » فسوف تري معي ديكور المسرحية الذي قام بتصميمه « الدكتور صبرى عبد العزيز » نلاحظ معا أن الديكور يبدأ من بداية خشبة المسرح أمام الستارة بكثير من المنطقة التي يطلق عليه المسرحيون « الافانسين » وهذا الوضع يعطى اتساعا كبيرا في المساحة المخصصة للتمثيل مع أنه لم يجتمع أكثر من خمسة أشخاص في أى مشهد من مشاهد المسرحية عدا المشهد الأخير حيث تدور المعركة بين المتطرفين وقوات الأمن .. ولعل الدكتور قد قصد من ذلك القرب أن تكون أحداث المسرحية فى حضن المتفرج أي أنها تمسه مسا مباشرا وشديدا ولعله التقي مع فكر المخرج « جلال

الشرقاوي » في أن يجعل الاتصال وثيق الصلة بين المتفرج وبين مايعرض علي خشبة المسرح معبراً عن تأثر المجتمع بنتائج وأحداث تلك الظاهرة .. والديكور عبارة عن صالة في منزل السيدة زهرة « ماجدة الخطيب » حيث نجدها تدخل مصاحبة لامرأة منقبة لا يظهر منها شئ ؟ ونكتشف من المنولوج الطويل وهي ترحب بزائرتها التي اصطحبتها من الشارع ولا تعلم عنها شيئاً إلا أنها تحدثها عن حياتها الخاصة وأن لها ابنه تدرس الآثار القديمة « عزة بهاء » وولدا يتعاطي الحبوب المخدرة وفي ضياع الإدمان « وائل نور » ووالدا عجوزا يتنقل بكرسي متحرك لا يسمع ولا يرى إلا قليلا ويعيش علي ذكريات ثورة ١٩ وسعد زغلول والوطنية المحبطة والواقعة تحت وطأة الاستعمار الانجليزي والبوليس السياسي والآمال المجهضة من تأثير القهر وعدم القدرة علي التعبير .. وذلك بالاضافة الي ابنه متزوجه وتعيش هي وزوجها في بلد عربي .. وتفاجأ معي عزيزى القارئ إذا كنت لا تزال متتبعا معي أحداث المسرحية أن السيدة المنقبة ماهي الا أحد الأرهابيين المتنكرين في هذا الزي « خالد النبوي » والذي تصادف ركوبه مع السيدة زهرة في عربة واحدة ولم تتحدث طوال الطريق فحسبته سيدة لا تريد التحدث أمام غرباء على اعتبار أن صوت المرأة عورة وعندما عرضت عليها استضافتها لم تمانع .. وتتحول المرأة المنقبة الي شاب إرهابي ينفذ مخططا باحتجاز أسرة تحت تهديد السلاح لإرغام المسئولين على الافراج عن بعض المعتقلين الارهابين وينتاب الشاب حالة هياج شديدة عندما يكتشف وجود الجد ومع أنه يعلم أنه عجوز لا يستطيع الحركة الا بمساعدة إلا أنه يثور اعتقادا منه أنها خدعته بعدم إخباره عن وجود الجد معها فى نفس الشقة ..

وباكتمال عقد الأسرة نستشعر الصورة الرمزية في شخوص المسرحية فنجد الجيل الضائع بين الإدمان والتطرف لغياب القدوة « الأب » للأول وفقدان الحنان « الأم » بالنسبة للآخر .. والماضى العاجز عن استيعاب التطور ذي الايقاع السريع القافز في علاقة الآباء والأبناء فهو لا يزال يعيش منذ كان مصروفه اليومي مليمين يشترى منهما كل احتياجاته ويدخر منهما .. وأيضا لا يزال يعيش في ذكريات الثورة الشعبية

وعنف الاستعمار في مواجهة الانتقاضات بالاضافة الى أن كل ما استطاع المشاركة به هو الهتاف يحيا سعد .. ونري زهرة الأم في سن مابين الأربعين والخمسين وحملها مسئولية الأسرة بعد موت الأب الذي شارك فى بناء السد العالى وهو رمز الحضارة المصرية الحديثة وتحديات العصر الذي انتصر فيه عزم الأمة وإرادتها .. ويقع الجميع الجد والأم والولد والبنت تحت تهديد سلاح الإرهابي الذي يتمني أن ينجح في مهمته حتى يكون جديرا بالانضمام إلى الجماعة ومهمته كما اسلفنا هى إجبار المسئولين على الإفراج عن بعض المعتقلين من إخوانهم وإذا لم يرضخوا فعليه أن يقتل الأسرة فردا بعد الأخر حتى يعلموا أنهم جادون فى تهديداتهم ويعيش الشاب وسط هذه الأسرة ويتعايش مع مشاكلهم شيئا فشيئا ويشعر باقترابه منهم ويقوم بمعاونة الجد فى تناول الطعام ويحاول جاهدا إخراج الولد من حالة الإدمان التى سيطرت عليه ويتخذ من الابنة مساعدة له فى الخروج من حالة التعتيم والتغييب التى تعرض لها .. وتنتهى الأحداث بمقتل الشاب على أيدى الجماعة الإرهابية ومعاملة قوات الأمن لتلك الجماعة والسيطرة عليها مع انبعاث صرخة عالية النبرة من الأم عند مقتل الشاب تحمل آلام أم فقدت ولدها .

التأليف : كما سبق أن قلت إن المباشرة فى الحوار كانت مقصودة لأن الجدل القائم بين الابنة والشاب الإرهابي يتخللها أحاديث نبوية وآيات القرآن الكريم لا يستقم معها إلا الأسلوب المباشر والقول الواضح الصريح .

امتياز فى رسم الشخصيات .. الجد الغارق فى احداث الماضى والابن الضائع والواقع بين براثن الإدمان والابنة المتفتحة التى تعيش سنها وعصرها والأم المتحملة لمسئوليات أسرة فقدت عائلها .. والشاب الإرهابى الذي افتقد حنان الأم ورعاية المجتمع فانحرف عن جاده الصواب وانخرط فى سلوك ضائع .. ومع قلة أحداث المسرحية إلا أنك تظل مشدودا الى الشخصيات المتحركة أمامك .

الإخراج : اتخذ الأسلوب السهل فى تحريك الممثلين .. وملأ الحيز الكبير من خشبة المسرح بالحركة ..وطبعا توزيع الأدوار فى غاية التوفيق والامتياز .. وتمكن فريد فى

قيادة مجموعة العمل وعناصر وأدوات كل العاملين واستخراج كل طاقات الإبداع لديهم.. وموهبة إخراجية لا تنتظر التقييم أو المديح .

التمثيل : عبد المنعم مدبولى « الجد » خبرة ليس لها مثيل فى اختيار مكان وموعد « الإفّيه » ومهارة غير عادية فى إلقائه وتمكن فى استخدام اللزمات الكوميدية ووقت الاستغناء عنها بالإضافة الى البراعة الأدائية فى المواقف الإنسانية .. ماجدة الخطيب « الأم » تنقل ناعم بين الأحاسيس المتباينة .. فهم عميق لكل تضاريس الشخصية وتجول رائع بين المشاعر الانسانية من خوف وحنان وأمل .. خالد النبوى «الإرهابى» مع اختلاف الكثير فى درجة اقناعه إلا أنى أرى أنه أدى الشخصية كما يجب أن تؤدى وتمكن من كل خيوطها وإن جسد المواقف العنيفة بأداء مبالغ فإن ذلك شئ طبيعى مع إنسان يقيُنه ضعيف بالنسبة للقضية التى يعتنقها .. وائل نور «الابن» شخصية المدمن الفاقد الاحساس بأي خطر أداها بفهم كبير وأدى لحظات انهيار المدمن لنقص المخدر بروعة يحسد عليها .. عزة بهاء « الابنه » فرض عليها طبيعة الدور أداء معينا لا تستطيع الخروج عليه .. شخصية جدلية تقرع الحجة بالحجة وتتكلم بموضوعية شديدة اكتنفها شيء من الجفاف .

وبعد فهاهو المسرح يقدم نموذجا رائعا وطرحا موضوعيا لقضية الإرهاب من خلال ضحكة عالية تولاها الرائد الرائع عبد المنعم مدبولي والصاعد المتمكن وائل نور وأحاسيس مرهفة جسدها خالد النبوي وماجدة الخطيب وعزة بهاء محققا رسالته التنويرية .

حوار الزهرة والجنزير
المصور ٢٢ فبراير ١٩٩٦
بقلم / د. صلاح فضل

.. محمد سلماوى كاتب مسرحى قدير .. يعرف كيف يبنى النص الدرامى ويهندس حركته بإيقاع محسوب ، ويرسم الشخصيات - على بساطتها بمهارة فائقة وأهم من ذلك وأبلغ فى التواصل الفورى مع جمهور المشاهدين يعرف كيف يقدم الحدث أمامنا بصفاء شديد ، هذه القدرة على استلال خيط واحد من نسيج الحياة المتشابك وعرضه منذ البداية فى موقف مجسد يخضع لقوانين الاحتمال وإمكانات المصداقية ثم تغذيته بعد ذلك بالتطور المناسب والمدهش هى التى تميز طبيعة الكتابة المسرحية واقتصادها اللغوى البالغ فكل كلمة فى المسرح لا بد أن تتميز بالوظيفية والحركية ، أية ثرثرة زائدة تؤدى لتهدل الموقف وتغضن ملامحه وترهله ، ومن ثم فإن مادرج عليه الممثلون لدينا من إضافة مؤثرات وقفشات للنص يصيب صميم البنية المسرحية فى مقتل ، لأنه يخل بإيقاع الأحداث ويضخم مواقع بعينها فى الشخصية المتخيلة ويغير بؤرة النص الدلالية بعشوائية مسرفة..

من هنا كان اهتمامى عند قراءة مسرحية « الجنزير » بعد مشاهدتها التحقق من مدى توافق العرض والنص ، فلم أجد سوى بعض الفوارق اليسيرة التى تبرع بها الممثل

الكبيـر عبـد المنعم مـدبولى ، الذى يقـوم بدور أمين العـجوز المشلول ، عند المطالبـة بطعامه من الأرز واللبن والدواء ، ثم التـهرب من تناولها وتسـريبها بعد ذلك ، وقد بدا لى أن مايكرره خلال المشـهد الأول من تحذير ابنتـه زهرة أن لا يكون الأرز باللبن يابسا مثل طبق الأمس شيئا طبيعيا ، لكنه عندما أسرف فى ذلك ليقارنه بطبق ٢٨ من ذى القعدة الماضى أو ٤٥ من شهر مارس فقد اتضح خروجه على النص المكتوب ، لأنه فى رغبته لجعل المفارقة حادة مسنونة بين الموقف الدرامى المتوتر وهذا العجوز المخرف قد انحرف ببؤرة الدلالة بتحويل الموقف إلى كوميديا خفيفة ، مما ظلل بالدعاية اللحظة التى تكشف فيها الفتاة المنقبة التى اصطحبتها زهرة لمنزلها إشفاقا عليها ، تكشف النقاب فإذا بها شاب إرهابى يقوم بعملية احتجاز لأفراد الأسرة كرهائن حتى تتحقق مطالب جماعته ، مما يبنى مشهدا مسرحيا بامتياز ، تتحدد فيه الأدوار بدقة فى الواقع والرمز منذ البداية ، فهؤلاء الإرهابيون مخادعون وليس لهم من جوهر الدين الأخلاقى نصيب ، ومن تنطلى عليه حيلهم السلوكية والمنطقية يصطلى بجحيمهم مهما كان صادق النية ويتورط فى تآمرهم ، والحوار الذى تقيمه زهرة مع هذا الكائن الأسود يتيح الفرصة لتقديم شخصيتها وشرح ظروف أسرتها مما يتسق مع ضرورة التعريف بعناصر الموقف، وعندما يهتك القناع ترتطم النيات الإجرامية بالمقاصد الطيبة البريئة ، فإذا جاء حينئذ صوت الجد - كأنه ينبعث من عالم آخر مستلب وهامشى وجدنا المشهد قد أصبح يجسد الأجيال الثلاثة المتعايشة فى الواقع المصرى الراهن .

جيل الشيوخ وقد خرج من لعبة الصراع وأصبح طرفا كسيحا يقتات مما يقدمه له الجيل الأوسط ويتعلق برقبتـه ، ومع أنه هو الرجل فـقد أصبح عـالة على ابنتـه المرأة المدبرة لشئون المنزل والمجتمع ، والتى تبذل قصارى جهدها للحفاظ على أبنيته سليمة معافاة ، فتنجح حينا وتخفق أحيانا أخرى ، إذ إن غياب الزوج الذى كان مهندسا معماريا قضى عمره فى تشييد السد العالى يعد كتابة درامية عن انكسار هذا الجيل الأوسط بالموت السياسى ، وانقطاع ممارسته لمشروعه فى البناء والتعمير ، ويبقى الجيل الأخير من الشباب ، ويمثلهم فى المسرحية شابان وفتاة يتم بأيديهم صناعة الأحداث

وتقديم القوى الفاعلة فى حركة الحياة ، وهى قوى سلبية فى مجملها ، لأن أحد الشابين وهو أحمد ، مدمن قد دمر حياته ومستقبله واستنفد طاقة أهله المادية والحيوية، حتى سحبت منه أمه مفتاح المسكن فى لفتة دالة تشير إلى انعدام أهليته وخروجه من دائرة المسئولية وتحوله لعبء فادح على أهله ، والآخر - محمد - هو الذى انجرف فى تيار الإرهاب المقنع بالدين وتوهم أن هذا هو الأسلوب الأمثل لبناء الحياة والحضارة ، فأصبح أمثولة للسذاجة والخداع ، وتبقى الفتاة هى الوحيدة السليمة المعافاة التى تمارس دراستها الصحيحة - تتخصص فى الآثار المصرية ، وتقوم بواجباتها الصغيرة المحدودة ، لكنها عندما تكشف عن طويتها يبدو أنها هى الأخرى مصابة بالخيبة والإحباط ، إذ تخلت عن خطيبها الأول لتفاهته وفراغه وعدم امتلائه بحلم كبير ، ومن ثم توشك أن تقع فى الإعجاب بالشاب الإرهابى الذي اقتحم منزلهم واحتجزهم لأنه متحمس لقضية ، مهما كان ضلالها ، وهذه لفتة طريفة لأن فكرة الحلم التى تتردد كثيرا فى المسرحية تعد أثارة من بقايا عصر الأيديولوجيات والمشروعات الاستثنائية التى ذابت تاريخيا ، والعودة لبثها اليوم لا تسهم فى بناء تصور حيوى عن الدولة المدنية التى تمارس مشروعها فى التحضر والديمقراطية والعلم والإنتاج دون حاجة لشعارات وهمية ولا تعبئات عسكرية مفتعلة . لكن المهم لدينا الآن أن هذه «العينة » من الشباب شديدة التصور فى تمثيلها النموذجى للواقع المصرى الحديث ، فنسبة المدمنين لا تصل مطلقا إلى ٥٠ ٪ ولا نسبة الإرهابيين هى النصف الباقي من الشباب بل تظل الأغلبية العظمى من الأسر المصرية الفقيرة والميسورة خارج هذه الدائرة الشيطانية من الإدمان والإرهاب ، مما يجعل الموقف مصطنعا واستثنائيا ، والنتائج المترتبة عليه من الأدوار والأخطار مبالغا فيها إلى حد كبير .

لا يمكن أن يتم بناء المسرحية اعتمادا على منظور أحادى يدعى احتكار الحقيقة وتمثيل الواقع ، بل لابد من انشقاق الشعرة إلى نصفين - كما كان يقول لويس عوض- أى أن تعرض الدراما لصراع حق صغير مع آخر كبير ، أو الصراع الباطل الذى يحسب أنه حق مع غيره من البواطل والحقوق ، المهم أن كل طرف يملك قدرا من اليقين بجدية

موقفه وصحته وضرورته ، فلو فقد أحد الأطراف إيمانه بجدية قضيته وصدقها لتحولت الدراما إلى فارْس أو كوميديا عبثية ، من هنا كانت ضرورة أن يتم تقديم بعض حجج الإرهاب والرد عليها دراميا ، لأن النقاش وحده لا يكفى ، لا بد من تدخل الفعل والحدث والنتيجة ، حتى لا تكون المسرحية مجرد حوارية ذهنية ، يلتقط الإرهابى محمد أول حجة له عندما يهم بقتل زهرة ويطلق عليها الرصاص لأنها هرعت لتلبية مطلب أبيها العاجز ، فإذا تساءل هذا الأخير عن مصدر الطلق النارى ظن أنه من حفيده أحمد وأخذ فى تقريعه للوصول فى إدمانه لهذه الدرجة التى يهدد فيها أمه، عندئذ يلتقط الإرهابى الخيط ليقول لزهرة :

" أنت ابنك من إياهم ، ويتعاطى إيه بسلامته ؟ كوكايين ولا هيروين ؟ ونعم التربية والأخلاق ، لا دى الدنيا فعلا بخير .. ! هو ده الخير والجمال اللى بتقولى عليه، طبعا فلوس وقلة تربية ، وكفر وإلحاد ، حايبجى منهم إيه غير كده " .

هذا هو منطق إدانة المجتمع والحكم عليه من الوجهة الأخلاقية ، وهو منطق لا يفلح معه التصدى بالشرح والتحليل ، لأنه سيبدو كما لو كان تبريرا لما يحدث واستسلاما له، من العبث حينئذ إيقاظ الحس التاريخى والاجتماعى عند المخاطب لتذكيره بأن حركة الحياة تفرز مثل هذه الظواهر فى كل العصور ، فالجريمة والشرور آفات اجتماعية حتمية لا تعوق مسيرة التقدم الحضارى ، فالنزعة المثالية الساذجة لهذا المنطق لا ينجح فى كشفها إلا البرهان الواقعى الملموس ، ومن ثم فإن الرد الذى تقدمه المسرحية على الفور هو الذى يتكفل بإقحام الإرهابى عندما تقول له زهرة :

" لم أكن أظن أنك سوف تستخدم المسدس لقتلى بدون ذنب ، ومن يعلم ربما لا تكون أول مرة تفعل فيها ذلك ، ولا آخر مرة " هذا هو الرد العملي الدرامى ، فهو من أجل هدف يبدو طيبا ونبيلا فى الظاهر ينجرف لارتكاب أبشع الجرائم ، قتل الحياة ذاتها بدعوى تحسينها ، العدوان على الأبرياء بزعم توريط المذنبين ، فيفقد سنده الأخلاقى وحجته المنطقية عندئذ يكون الحدث الدرامى أبلغ من الجدل الحوارى وهو حدث مدوٍّ فى صوت الرصاص وىتمثل فى جنزير الحديد ، مهما يقال لتبرير هذا المشهد

الحسى الملموس فهو مغالطة كاذبة ، لأن إقناع الواقع أكثر يقيناً ومصداقية من تحريف الكلام .

تأتى بعد ذلك الحجة القدرية ، ومن الطريف أنها قاسم مشترك بين الطرفين ، مما يكشف عن الجانب الدينى المتأصل فى طبيعة الشخصية المصرية تاريخيا ، وسقوط دعاوى التكفير والمزايدة الإيمانية الفجة ، فالإرهابى يكشف عن خطته التى تمثلت فى اتخاذ أية عائلة تقع بالمصادفة فى طريقه كرهينة ، فقد وقف لا يعرف كيف ينفذ ذلك حتى أشار لسيارة زهرة التى توقفت له ، ولو كان قد أشار للسيارة التى سبقتها أو تلتها لما وقع عليها هذا الاختيار العشوائى ، وهو يبرر ذلك بأنه « إرادة ربنا » فترد عليه زهرة بصرامة وحسم « وليك عين تتكلم عن ربنا وأنت رافع المسدس على ست مربوطة فى كرسى وراجل كبير مقعد ، يابجاحتك ياأخى !! ولكن أباها المقعد ذاته لا يلبث أن يستخدم هذا المنطق القدرى نفسه ليبث فى قلبها شيئا من العزاء والسكينة ، فهو بعد أن يشير إلى الفوارق الفادحة بين جيل الأم وجيل اليوم ، شأن كبار السن دائما ، يتذكر المرة التى ذهب فيها لبيت الأمة ، لمقابلة سعد باشا مع طلبة المدارس ، وتأخره عن موعد عودته للبيت ، وكيف أنه رضى بعقاب أبيه دون أن يحتج عليه أو يدافع عن نفسه ، بعد أن يتذكر هذه اللفتة الوطنية ذات الصبغة الأخلاقية البارزة ، مما يصيب المشاهد بالقشعريرة للفارق الفادح بين كفاح الأمس و (نضال) اليوم فى قيمه ووسائله ، يقول لابنته بلهجة حانية :

« ماتخافيش يابنتى ، دا ولد صرصار وحشرة وقليل الأدب ، وقولى لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا » ، مايقدرش يمسك بسوء إلا بإذن الله ثم يضرب الأمثلة على ذلك بنضال الطلاب ضد الانجليز ، المهم أن الحجة الدينية واحدة وهى الاحتكام إلى القدر والرضى بمشيئة الله ، يستغلها الطرفان بما يكشف عن تماثل موقفهما إزاء أمر بالغ الأهمية وهو إرادة التغيير فى الحياة وارتباطها بالقوة الإلهية العظمى ، وكل منهما يفسرها حسب رؤيته أحدهما لفعل الإرهاب والآخر لمقاومته روحيا ، ومعنى هذا أن التشابه بين طرائق تفكيرنا أعمق مما نظن ، مما يترتب عليه نتيجة خطيرة فى

مواجهاتنا للإرهاب الفكرى باسم الدين ، إذ إن كثيرا منا لا يستطيعون رد مقولات الإرهابيين ولا تفنيد حججهم ويتورطون فى المزايدة الدينية ، بينما ينبغي أن تحتكم للحس الحضارى ونحترم اختلاف الاجتهادات ونرفض الاعتداء على حريات الإنسان باسم الدين الذى شرع لحمايتها وتوجيهها أخلاقياً وروحيا أما البرهان الثالث للإرهاب فيأتى فى القسم الثانى من المسرحية على لسان ممثلة عندما تدعوه زهرة كى لا يضيع نفسه وهو فى عز الشباب ، لأن البلد محتاجة لأبنائها فيرد عليها قائلا :

" البلد محتاجة فعلا ، لكن للمؤمنين اللى بيعرفوا رينا ، للمستعدين يعملوا فى سبيل كلمة الحق وتطبيق شريعة الإسلام ، وعلشان نوصل لده لازم يبقى فيه ناس مستعدة تضحى بنفسها ، تستشهد فى سبيل الله .. الإسلام هو الحل " .

يضع المؤلف بإثارة هذا الشعار شخوصه فى مأزق حرج ، فليست هناك فرصة للدخول فى جدل عقلانى حول مدى إسلامية مجتمعاتنا ولا إجراء تحليل فقهى عن ملابسات المتغيرات التاريخية لكيفية تطبيق الشريعة ، وليس بوسع الضحايا معارضة الشعور الدينى فيجىء رنين الهاتف وهو يحمل رفض الداخلية لشروط الإرهاب وتوعد محمد بالقضاء على الرهائن وقتلهم ليكشف عن إجرامية موقفه ، فالفعل المسرحى هو الذى يكمل الجدل الكلامى أيضا ، لكن اللحظة الفاصلة بينهما بالغة الدقة ، فقد سمعت فى القاعة بعد خطاب الإرهابى تصفيقا له ، فشعرت بخطورة الموقف لتعاطف بعض قطاعات الجمهور مع هذه الشعارات ، وتمنيت لو أن طرفا من بقية الحوار الذى يستكمل مع ياسمين فى المشهد التالى أن ينتقل إلى هنا مثل اعتمادها على الآية الكريمة « ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة » حتى لا تظل الحجة العالقة بآذان المشاهد وعينيه هى التى ينتصر بها كلام الإرهاب مما يحدد ويهدد الإيقاع الدلالى للمسرحية، لأن صراع الأحداث مرتبط بصراع الأفكار ومتولد منها ، ولأن مسرحية الكلمات قد بلغت درجة عالية من الإتقان ، إذ أخذت دوائره تتسع وتتفاعل من الخارج إلى الداخل، فصدام الإرهابى المخادع بالأسرة الآمنة لا يلبث أن ينقل الصراع إلى داخل نفسه عندما يكتشف نبلهم وطيبتهم فيؤثر أن ينضم إليهم وتتحدد الدائرة

الكبرى عندئذ بين الجماعة والشرطة ، وليقوم معنويا فى الآن ذاته بين مجموعة من القيم الحضارية المتمثلة فى التاريخ والفن والمستقبل الحضارى وبين مجموعة أخرى من الأفكار المغلوطة عن التضحية والإصلاح بالعنف والتضليل بالدين ، ولكن الحل الرمزى الذى تنتهى إليه المسرحية فى المواجهة الأمنية وموت محمد التائب على يد جماعته لا يمكن أن تؤدى حقيقة إلى تعريض الوطن لكل هذا الخطر الذى يجعل زهرة تختم العمل بطريقة مسرحية صارخة وهى تقول بأعلى صوتها « بلدى » فى استغاثة تاريخية ، ويبدو أن الطبيعة المسرحية قد غلبت على هذه النهاية الحادة الفاجعة ودفعتها بطابع استفزازى ، لكنها تدعونا حقيقة للتأمل فى المشهد الراهن وحوار الخطاب التقدمى الوطنى مع أنصار الدعوات الإرهابية المقنعة بالدين ، مع اليقين التام بأن المستقبل للعقل والحكمة والبناء الحضارى المعتمد على العلم والحرية والعدالة الاجتماعية .

لعل أهم الجوانب التقنية فى الأعمال المسرحية يتمثل فيما يطلق عليه الحرفيون «نجارة المسرح» أى طريقة خرط المشاهد وربطها ووضع مقابضها وتقفيل نهاياتها حتى تكون وظيفية ومؤثرة ، تتصاعد دراميا وتنمو بالحوار حتى تصل للحبكة المقنعة ، وهذا ما لا يستطيع هواة الكتابة المسرحية تحقيقه دون علم وخبرة ، ومسرحية «الجنزير» تشف عن اقتدار فنى واضح لى كاتبها ، إذ تقدم بنية محكمة موزعة على جزءين ، كل منهما يقع فى ثلاثة مشاهد متوازنة تبدأ ببروز عناصر جديدة للعمل وتنتهى عند مفصل حاسم يمثل منعطفا مهما فى تطور الأحداث ، وتستخدم ألوانا من الرموز الشفيفة القريبة ذات الدلالة الفورية ، مثل زهرة اللوتس المصرية التى تتماهى معها فى الاسم الشخصية الرئيسية « زهرة » ، ومثل النقاب الذى يمثل الخداع والقناع الدينى الأسود ، ومثل الجنزير الإرهابى الممثل لتعويق الحركة والحرية ، ومثل الاشارات الوطنية فى حديث الجد ، غير أن هناك عنصرا بارعا يستخدمه الكاتب فى مطلع المشهد الثالث والأخير يستحق العناية الخاصة ، لأنه يقدم مفاجأة مدهشة وسارة تنتقل بالحدث والشخوص والمشاهدين إلى مستوى نفسى ووجدانى عميق ، وذلك عندما يصحو الإرهابى الذى غفا لحظة على صوت أم كلثوم يخترق أذنه وهو يصدح :

مصر التى فى خاطرى وفى فمى
أحبها من كل روحى ودمى
ياليت كل مؤمن بعزها يحبها ، حبى لها
بنى الحمى والوطن من منكم يحبها مثلى أنا .

يهب مذعورا ليعلن عن عدائه للفن والوطنية وصوت المرأة العورة ، لكن ياسمين تدخل الصالة ، وقد اقتربت من نفسه فى الليلة السابقة خلال حوارهما - وهى ترتدى « تى شيرت » ملونا كتب عليه بالانجليزية « أحب مصر » فإذا شرعت أم كلثوم فى إنشاد المقطع الثانى انهمرت الدموع من عيون زهرة ، وعيون المشاهدين ، وأخذ الإرهابى فى سد أذنيه دون جدوى ، وقد وظف هذا المشهد التأثيرى الناجح فى تعميق الاستعداد لتحوله عند إدراكه لمسارعة أعضاء الأسرة فى أن يغرى كل منهم الآخرين ، عندئذ نجد أن الحس الوطنى المعبر عنه بالغناء قد تمت ترجمته لمشهد عائلى ، وكما كان الخداع هو الوسيلة التى بدأ بها الإرهاب الأحداث فى مشهد الفتاة المنقبة فإنه يظل وسيلة إنهائها عندما يطرقون الباب باعتبارهم من الشرطة ليقوموا بتصفية زميلهم المتخاذل ، ويدركهم البوليس ليتولى القضاء عليهم فى نهاية الأمر بلغة الرصاص التى يستخدمونها منذ البداية .

مجرد رأى
جنزير محمد سلماوى
الأهرام ٤ مارس ١٩٩٦
بقلم / صلاح منتصر

عوامل الفشل فيها أكثر من عوامل النجاح .. فابطال المسرحية محدودون : خمسة بالعدد ، والديكور منظر واحد لا يتغير طوال العرض ، وليس فى أحداث المسرحية أغنية ولا رقصة . وأكثر من ذلك فإن الموضوع جاد من الذى يفلسفه ، خبراء المسرح بأنه غير جماهيرى ... ورغم صداقتنا للزميل العزيز الاستاذ محمد سلماوى مؤلف المسرحية فقد قصدنا - زوجتى وأنا - أن نشاهد المسرحية - بعد إجازة العيد - بنفس طريقة المتفرج العادى الذى يقف أمام شباك التذاكر ويقطع تذكرته . وقد كانت أول مفاجاة لنا أنه بالكاد وجدت لنا موظفة الشباك مكانين .. وكانت المفاجأة بعد دخولنا صفوف المتفرجين من مختلف الأعمار والفئات وبينهم مستشرقون خواجات ملأوا قاعة مسرح السلام بشارع قصر العينى والذى له ميزة وجود أماكن أمامه لانتظار السيارات.

وكانت المفاجأة الثالثة تجاوب هذا الجمهور بحساسية مفرطة مع أحداث المسرحية رغم أن مساحات كبيرة منها كانت تحتلها حوارات ثنائية إلا أن تجاوب الجمهور كان واضحا فى الصمت المطبق لاستيعاب معنى كل كلمة أو حركة .

• ليس صحيحا إذن مقولة « الجمهور عاوز كده » فالإقبال الشديد على مسرحية «الجنزير» تؤكد أن هناك بجانب الذين أصبحوا يدخلون للكباريهات التى تلبى احتياجات الغرائز ، فإن هناك شريحة كبيرة من المواطنين الذين مازالوا ينفعلون بالمسرح كمأدبة لغذاء العقل والوجدان ومنصة لمناقشة وعرض مشكلات الوطن الحقيقية .

ورغم أن أبطال مسرحية « الجنزير » لا يتجاوزون خمسة بالعدد فإن المسرحية تناقش قضية الشباب الضائع ، إما بسبب الإرهاب تحت خداع الدين ، أو بسبب المخدرات بحثا عن وهم السعادة .

مثل خالد النبوى (أشهر أدواره فيلم المهاجر) شخصية الشاب المحروم من رعاية الأبوين وسقوطه فى طريق الذين يغسلون امخاخ الشباب بالدين من وجهة نظرهم الخاطئة ، ومثل وائل نور بخفة دمه ورشاقته ، شخصية الشاب المدلل الذى قاده التدليل إلى طريق المخدرات .. ورغم أن المؤلف محمد سلماوى قصد أن يركز على ضحايا الخداع الدينى إلا أنه جمع بطريقة درامية بين مصير الاثنين فى ختام المسرحية بين ضحايا الأمراء ، وضحايا المخدرات .

ماجدة الخطيب مثلت دورا عظيما ، استعادت من خلاله عشقها القديم الأصيل للمسرح منذ ظهورها الأول فى مسرحية الطاحونة على ما أذكر فى بداية السبعينات،.. كذلك قدمت عزة بهاء دور الفتاة الفاهمة لأمور دنياها ودينها ، وجعلها محمد سلماوى تدخل فى مبارزة كلامية قوية مع الشاب المهووس بأفكار الجماعات وهو يصارحها بكل أفكاره وحججه بقوة وتردد عليه بقوة أكبر .

ويبقى العملاق عبد المنعم مدبولى بهريز المسرح القادر على تحريك الضحكات والدموع فى نفوسنا بأدائه البسيط الممتنع رغم التزامه طوال المسرحية بكرسى العجلات الذى لا يفارقه بعد أن وصلت به السن - فى المسرحية طبعا - إلى حرمانه من النظر وضعف السمع .

أخيرا تحية لجلال الشرقاوى المخرج الذى نجح فى ملء المسرح حركة وإثارة دون أن يفتعل رقصة أو أغنية وقدم مع المؤلف والأبطال عملا بالغ النجاح يؤكد دور المسرح فى مواجهة قضية الارهاب .

« الجنزير » .. معالجة مسرحية لظاهرة الإرهاب
الأهرام ١١ يناير ١٩٩٦
بقلم / د. أحمد كمال أبو المجد

لا ينازع أحد فى أن الفن بروافده المختلفة ، وعلى رأسها المسرح ، يحمل - مع سائر مؤسسات المجتمع - مسئولية كبرى فى تزكية القيم اللازمة للحفاظ على تماسك المجتمع وسلامته واستقراره ، ولدفع مسيرته على طريق النهضة والتجدد ، كما تقع على عاتقه مسئولية مماثلة فى تخليص المجتمع من القيم التى تهدد هذا التماسك وذلك الاستقرار ، أو تعوق حركته على طريق النهضة .. وإذا كانت قضية الإرهاب والعنف بصوره ودوافعه المختلفة قد شغلت الساسة والمفكرين والمسئولين عن أمن المجتمع ، ولا تزال تشغلهم جميعا ، فقد حاول المشتغلون بالفن فى مصر خلال السنوات الخمس الأخيرة أن يؤدوا دورهم فى هذا الميدان ، فقدموا عددا من الأعمال السينمائية والتليفزيونية التى تتناول ظاهرة الارهاب والعنف من جوانبها المختلفة ، إلا أن هذه الأعمال قد ظلت - فى معظم الاحيان - بمنأى عن التعرض للنقد الفنى والسياسى الذى لا يكتفى بمناقشة اسلوب تناولها للظاهرة من الناحية الفنية . وإنما يحاول - فوق ذلك - تقييم مردودها السياسى الاجتماعى .

وحين دعانى وزوجتى الأديب الصديق محمد سلماوى لمشاهدة مسرحية « الجنزير » التى كتب هو نصها ، والتى أخرجها للمسرح المخرج المتميز جلال الشرقاوى ، لم يكن

يدور بخاطرى أنى سوف أرتدى - صبيحة اليوم التالى - مسوح الناقد المسرحى لأكتب سطوراً تصور للقراء وقع هذا العمل الأدبى عند كاتب كل صلته بالمسرح أنه مشاهد جيد لكثير من الأعمال المسرحية المصرية والعالمية .. وأنه - فوق ذلك - صاحب اهتمام خاص بالمعالجات الأدبية « للظاهرة » التى تسلط مسرحية الجنزير أضواءها عليها ، وهى ظاهرة « الإرهاب » الذى يرفع شعارات دينية تبريرا لما يمارسه من عنف وعدوان.. وهو اهتمام ينبع من الاعتقاد بأن تلك الظاهرة التى تتصاعد أخطارها لم تلق - بعد - محاولة جادة لفهمها فهما عميقا وموضوعيا .. وأن أكثر الأعمال الأدبية التى تعرضت لها قد فعلت ذلك فى استعجال وتبسيط شديدين ، مكتفية باستخدام المبالغات غير الواقعية بقصد إدانة ذلك الأرهاب ، وحشد الرأى العام من المشاهدين وراء تلك الإدانة وهى مبالغات تؤدى - أحيانا - إلى نتائج عكسية ، إذ يظل العمل الأدبى - فى ظلها - مقطوع الصلة بحقيقة المشكلة ، كما تتبدى للناس فى أبعادها الواقعية ..

تبدأ المسرحية بمشهد سيدة تعود إلى بيتها ومعها امرأة منتقبة فى ملابس سوداء تبدو عليها علامات القلق الشديد .. وبينما تمضى ربة البيت فى حديث ودى متصل مع هذه الزائرة الغريبة .. فإنها لا تقابل إلا بالصمت المطبق ورفض كل محاولات التواصل والاقتراب الحميم .. وفجأة يخرج من وراء ذلك النقاب الأسود شاب يحمل فى يده مسدسا . . يهدد به صاحبة البيت التى أوصلته بسيارتها .. وينتهى به الأمر إلى تقييدها بجنزير حديدى - فى أحد الكراسى - رغم توسلاتها .. وتوسلات أبيها الشيخ المقعد المريض الذى لا يكاد يسمع أو يرى .. ويفعل « الإرهابى » نفس الشىء مع ابنة ربة البيت .. ثم يتصل بمكتب وزير الداخلية ليخطره بأنه - بناء على تعليمات أميره - يحتجز أسرة بأكملها ، ويهدد بقتل أفرادها جميعا إذا لم يتم - خلال ١٢ ساعة الإفراج عن المتهمين فى القضية رقم (كذا) حصر أمن دولة ..

وتمضى أحداث المسرحية متتابعة على محور واحد . هو المفاوضات بين الإرهابى الذى يتلقى التعليمات الصارمة من أميره عبر التليفون ، وبين مكتب وزير الداخلية الذى يتصل به الأرهابى كلما تلقى أمرا بذلك من « الأمير » .. ويظهر فى المسرحية

خلال ذلك ، رمز آخر يضعه الكاتب والمخرج موضع المقابلة والمقارنة مع رمزها الأول «الارهابى» وهذا الرمز الثانى هو ابن صاحبة البيت ، شاب محبط ساخط أدمن المخدرات ، وصرح بأنها اختياره الذى انتهى اليه للخروج من واقع (المنزل) الظلم والإحباط والضياع .. وحين تفشل المفاوضات بين « الإرهابى » وجماعته وبين مكتب وزير الداخلية يتلقى أمرا من أميره بقتل أفراد الأسرة المحتجزين .. واحدا بعد الآخر.. وهنا يتبارى أولئك الأفراد فى التضحية بأنفسهم حماية للآخرين .. فيطلب كل منهم -فى إطار معالم شخصيته التى رسمها بعناية كاتب نص المسرحية ومخرجها - أن يكتفى الارهابى بقتله وإطلاق سراح الآخرين .. وذلك فى تعبير رمزى ، عالى النبرة ، شديد الوضوح ، عن قيم الأسرة المصرية ، وماتمتلئ به من معانى الرحمة والسماحة والحب .. والتضحية من أجل الآخرين .. وهنا يبلغ العمل الأدبى لحظة الذروة فى سياقه ، فتزول الغشاوة فجأة عن عين « الإرهابى » .. ويرفض تنفيذ تعليمات « أميره » ويعلن له - وللمشاهدين - أنه كان مضللا « مغسول الدماغ » .. وأنه اكتشف فى سلوك تلك الأسرة المصرية التى هى فى النص وفى المسرحية - رمز لمصر كلها - القيم الأصيلة التي تعبر عن الإسلام الصحيح .. وينتهى العمل المسرحى بلحظة مؤثرة تنتصر فيها مشاعر الحب والتواصل والسماحة على مشاعر الحقد والقطيعة مع « المجتمع » التى تغذيها تعليمات « أمراء الجماعات » إلى أتباعهم والواقعين تحت تأثيرهم .

وإذا تجاوزنا أكثر التفاصيل التى احتشد بها ذلك العمل المسرحى فى إطار مشهد واحد لم يتغير هو مشهد « احتجاز » « الإرهابى » لأفراد الأسرة داخل البيت الذى تظهر منه غرفة الاستقبال التي تلحق بها غرفة للطعام ، فإننى - من جانبى - قد خرجت محتفظا بملاحظات ثلاث هى التى أطرحها - عبر هذه السطور - على المتخصصين وأصحاب الخبرة من النقاد الأدبين والمسرحيين .. كما أطرحها على كتاب النصوص التى تعالج نفس الظاهرة التي تعالجها مسرحية « الجنزير » .

- الملاحظة الأولى : تتعلق بشخصية « الإرهابى » الشاب « محمد » .. فقد

لاحظت عليها منذ البداية تناقضا فى المكونات النفسية ، وفى السلوك .. فهو تارة يبدو شديد القسوة والصرامة مجردا من المشاعر الإنسانية منقضا على أفراد تلك الأسرة ، وعلى المجتمع كله بمطارق الرفض والإدانة والتكفير .. مستعدا - من أجل ذلك - ليقتلهم جميعا تنفيذا لتعليمات « الأمير » التي يطيعها طاعة مطلقة عمياء.

وهو يبدو فى مواقف أخرى تتداخل تماما مع مواقف القسوة والعنف، وتعترض سياقها .. إنسانا طيب القلب رقيق المشاهر ، متواصلا - فى تلقائية مع مشاعر الود والحب التى يبادله إياها أفراد الأسرة المحتجزون .. ثم هو - من خلال الحوار الطويل بينه وبين سيدة البيت وابنها « أحمد » مدمن من المخدرات ... يرسل إشارات واضحة يكشف بها عن مسئولية كثير من أوضاع المجتمع عما انتهى إليه من رغبة فى الانضمام « للجماعة » التى هى فى تقديره الأداة الوحيدة القادرة على « التغيير » والتى تجعله « صاحب موقف وصاحب رسالة » فى مواجهة الضياع والفساد والظلم .. ومع أن هذا التناقض قد بدا لى - مع أحداث الفصل الأول - كما لو كان تناقضا فى رسم شخصية الرمز الأول للنص وللمسرحية وهو رمز « الارهابى » إلا أننى مع نهاية المسرحية وجدت فى هذا التناقض المتعمد محاولة ذكية وموفقة للاشارة إلى بعض الأوضاع « المجتمعية » التي تدفع بعض الشباب إلى التطرف ، وتجعل منهم أداة طيعة للالتزام بالتعليمات الصارمة التى تصدر اليهم من « أمراء الجماعات » .

كما وجدت فيها إشارة أكثر ذكاء إلى دور « الطاعة العمياء » فى تدمير الشخصية، وتأهيلها لتنفيذ ممارسات سلوكية مدمرة للمجتمع ، ومناقضة لجوهر «الدين» ومبادئه وتوجيهاته التى تجرى تلك الممارسات باسمها وفى ظل شعاراتها .

- الملاحظة الثانية : تتعلق بشخصية « أحمد » ابن الأسرة مدمن المخدرات ، والذى يضعه كاتب النص ومخرج المسرحية موضع التوازى والمقارنة مع « محمد » الرمز الأول فى هذا العمل الأدبى المسرحي .. وهى مقارنة ومقابلة تتمان من خلال حوار ذكى بينهما تتعاقب حلقاته خلال أحداث المسرحية .. والمعنى الواضح الذى يجريه الكاتب والمخرج على لسان « أحمد » أنه هو و « محمد » تعبيران مختلفان متناقضان عن

أزمة جيل واحد ، وأن الأسباب المجتمعية التي ألقت بأحمد بين براثن فتوح « الملك » تاجر المخدرات قد تكون نفس الأسباب التى ألقت بمحمد بين براثن « الأمراء » الموجهين لجماعات الإرهاب .. وإذا كان النص لم يتوقف طويلا عند شرح هذه الأسباب ومدى مسئوليتها عن صنع هذين الرمزين المتناقضين ، فحسبه أنه أشار إليها إشارات واضحة تجعل معالجته لموضوع المسرحية ، أكثر عمقا وجدية ، وأدخل فى باب التحليل الاجتماعى فى كثير من الأعمال التى توقفت عند مستوى « الإدانة » المجردة ، والاستعانة « بالمبالغات » غير الواقعية .

- أما الملاحظة الثالثة والأخيرة : فتتعلق بالمشهد الأخير الذى تقتحم فيه خشبة المسرح مجموعة كبيرة العدد من أعضاء الجماعة الإرهابية فى محاولة لقتل « محمد » الذى أعلن رفضه للجماعة ، والذى تراجع - لذلك - عن تنفيذ تعليمات أميرها.. فقد جاء هذا المشهد مفتعلا وغير منطقى مع السياق الذى جعل « محمد » على اتصال مستمر بمكتب وزير الداخلية على نحو لم يكن متصورا معه أن تتمكن تلك المجموعة من الإرهابيين من سبق رجال الأمن إلى مكان « الاحتجاز » .. كما أن رسم معالم شخصيتهم - على النحو الرمزى الذى تم به - فى جلابيبهم البيضاء ، ولحاهم السوداء، قد يترك - لدى جمهور المشاهدين تداخلا بين ظاهرة « التدين » الذى تتزايد موجته فى مصر ، كما تتزايد فى أكثر بلاد الدنيا .. وبين ظاهرة « الإرهاب » التى يتوجه النص وتتوجه المسرحية كلها إلى إدانتها ورفضها وتسليط الأضواء على منابعها وأسبابها وأدوات ممارستها .

ولا أستطيع أن أنسب هذا المشهد المفتعل إلى كاتب النص أو إلى مخرج المسرحية.. ولكن تعديله وإعادة النظر فيه - فيما أرى - أمر مفيد للغاية كذلك فى المحافظة على وضوح « الرسالة » التى يحملها هذا العمل المسرحي للمشاهدين .. وهى « إدانة الإرهاب » والتحذير منه ، وكشف أسبابه .. مع بقائه فى الفكر والوعى والمشاعر ، ظاهرة متميزة تماما عن ظاهرة « التدين » بكل مظاهرها وتعبيراتها ، سواء فى ذلك التعبيرات الرشيدة التى نرضى عنها ، أو التعبيرات التى نتحفظ عليها أو

نرى فيها وقوفا عند المظاهر والكليات .

على أن هذا المشهد الختامى للمسرحية قد لخص - فيما أرى - جوانب المأساة التى يمثلها هذا اللون من الإرهاب .. حيث تختلط دماء رجال الشرطة ودماء الضحايا الأبرياء بدماء أولئك الشباب الذين كان يمكن توجيه طاقتهم للبناء والإصلاح الحقيقى . بدلا من توجيهها للعنف والعدوان وإثارة الفوضى والقلق .. وقد جمع مؤلف النص هذه الأمور كلها فى الصيحة التى ختم بها هذا العمل المسرحى الهادف ، والتى أجراها على لسان السيدة ربة الأسرة المصرية .. وهى ترى جوانب هذه المأساة فتصرخ فى ألم وحسرة « بلدى »

ويبقى فى النهاية .. أن النص قد تجاوز - فى كثير من أجزائه - حدود « سطح الظاهرة » وحاول النفاذ الى بعض أعماقها ، كما أنه قد وفق كثيرا فى رسم معالم شخصيات لها أعماقها وأبعادها الانسانية المركبة ، التى لم يحل تركيبها دون وضوح جانبها الرئيسى الذى تعالجه المسرحية .. كما يبقى أن المخرج قد وفق فى تحريك تلك الشخصيات المعقدة تحريكا ذكيا شد انتباه المشاهدين على امتداد الساعتين اللتين استغرقهما العرض دون أن يتسرب الملل الى أحد ، رغم ثبات المشهد وعدم تغيره على امتداد تلكما الساعتين . كما يبقى أن الممثلين الذين أدوا الأدوار الصعبة لأشخاص ذلك العمل الأدبى الصعب ، قد أدوها جميعا باقتدار كبير يستحقون عليه الإشادة والتقدير .. ويبقى فى النهاية أن نتمنى مزيدا من المعالجات الأدبية والمسرحية لظاهرة « الإرهاب » معالجة تتجاوز مجرد الإدانة ، وتحاول النفاذ الى الأبعاد الثقافية والمجتمعية والسياسية لتلك الظاهرة ، إذ لا شك عندنا فى أهمية وفائدة الدور الذى يستطيع الفن والمسرح - بصفة خاصة - أن يؤديه فى علاج هذه الظاهرة من خلال المعالجة الموضوعية والذكية لها ، ولأسبابها ووسائل علاجها .

رقم الإيداع/١٩٩٦/٣٨٦٨
دولى ٩٧٧ - ٢٣٥ - ٥٤٦ - ٩
مطابع المجلس الأعلى للآثار



أربعة جنيهات ونصف